Tarifa Postal Reducida 331

REVISTA

DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMERICA LATINA



AÑO 1 — NUMERO 3 — 1.979



Cía. Colombiana de Tabaco S.A.

Elemento publicitario de 9 metros aproximadamente, colocado sobre la vía Medellín — Santafé de Antioquia.

CENTRO COMERCIAL CAMINO REAL MEDELLIN

PROYECTO ARQUITECTONICO Y CONSTRUCCION:

AIA ARQUITECTOS E INGENIEROS ASOCIADOS LTDA.

CC CON–CONCRETO LTDA.

INTERVENTORIA:
LUIS GUILLERMO RESTREPO Y CIA.

Escultura de German Botero. Título: "PARRILLAS". 1979. Aluminio anodizado color oro, bronce y blanco. 6.00 x 1.60 x [illegible] mts.



MANUEL HERNANDEZ. SIGNO EMERGENTE. 1978. ACRILICO SOBRE LIENZO. 1.30 x 1.30 MTS.

MANUEL HERNANDEZ.

MARZO 1979



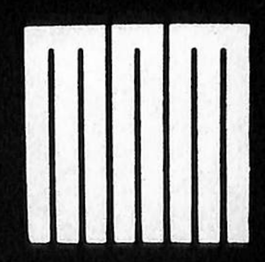
GARCES VELASQUEZ GALERIA

Carrera 5a. No. 26-92 - Teléfono 2845593 - Apartado Aéreo 28936 - Bogotá D.E. — Colombia

I FESTIVAL DE ARTE DE VANGUARDIA

BARRANQUILLA, COLOMBIA
ABRIL DE 1979

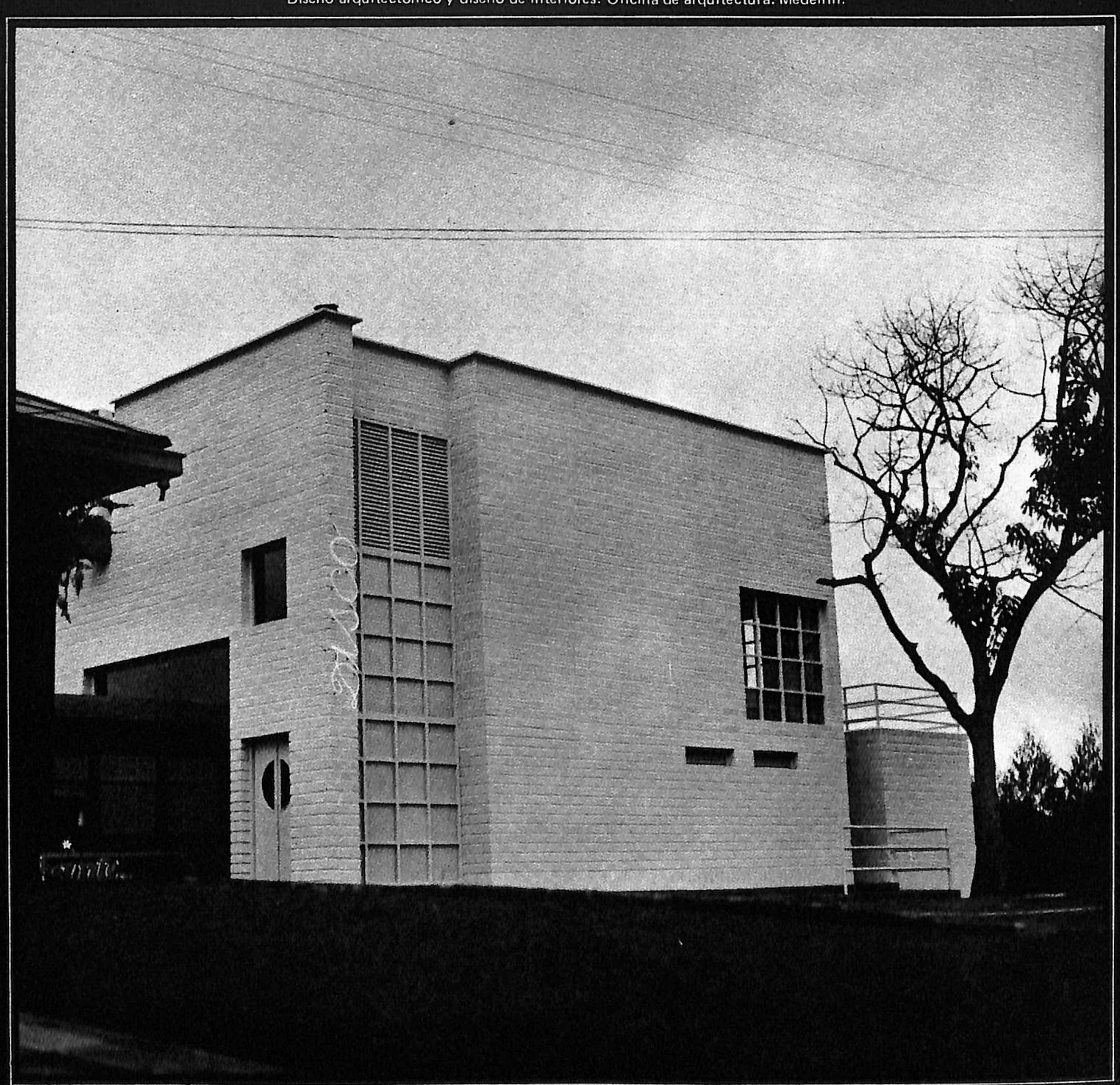
arte en el paisaje · arte de video · arte como idea · teatro leído · aconteceres y actuaciones · cine · pinturas, esculturas y objetos · discusiones · diálogos con el público



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARRANQUILLA

disco

Diseño arquitectónico y diseño de interiores: Oficina de arquitectura. Medellín.



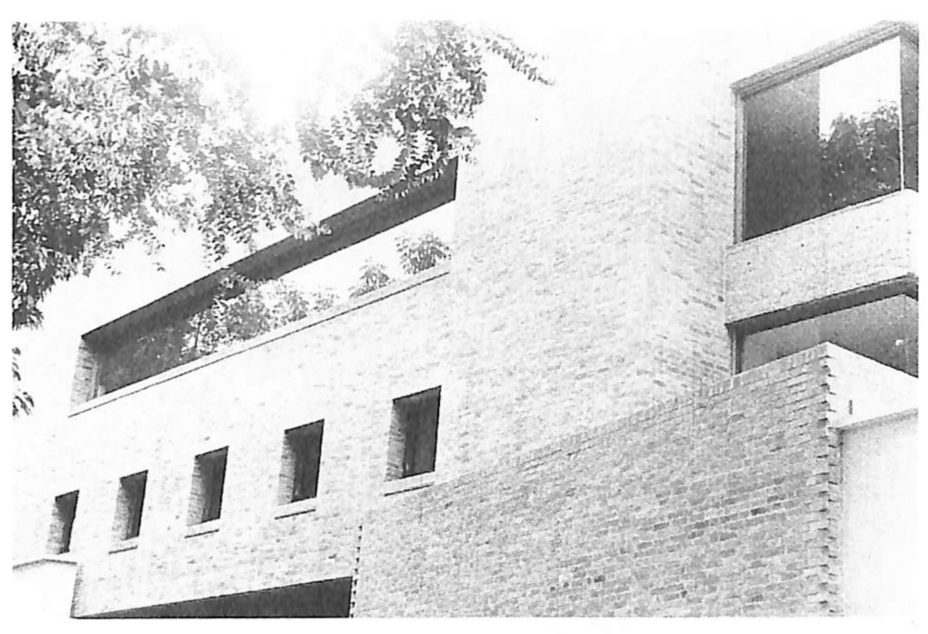
JUAN CAMILO URIBE



JUAN CAMILO URIBE. TITULO: JUAN CAMILO URIBE SE ASOCIA AL AÑO INTERNACIONAL DEL NIÑO. TECNICA: COLLAGE. 0.50 x 0.70 MTS.

NOTICIAS

SE INAGURA 1a. ETAPA DE LA SEDE DEFINITIVA DEL MAM DE BOGOTA



Vista parcial de la fachada del nuevo edificio del MAM de Bogotá.

El 25 de abril a las siete de la noche en ceremonia que presidirá el Presidente de la República Doctor Julio César Turbay Ayala, será solemnemente inaugurada la primera etapa de la sede definitiva del Museo de Arte Moderno de Bogotá – 24 años después de haber sido creado por el entonces Ministro de Educación Nacional Doctor Aurelio Caicedo Ayerbe. Durante este lapso el Museo capitalino ha cumplido con una formidable labor artística y didáctica que le ha merecido un puesto de claro liderazgo en las actividades culturales del país, y un manifiesto prestigio en la comunidad museológica internacional.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá fue creado por el Decreto Ejecutivo No. 2057 del 28 de julio de 1955, pero el carácter oficial de la Institución le sería revocado por el Decreto No. 150 de mayo de 1958 por pedido de sus directivas, pasando a convertirse en una "Fundación Privada sin ánimo de lucro"; carácter que aún mantiene en sus estatutos. Su primer Director fue el arquitecto Gabriel Serrano Camargo, quien tuvo a su cargo la estructuración del Museo, la consecución de su Personería Jurídica (No. 0478 de 1958), la vinculación de los primeros socios, y los primeros planos para el edificio que entonces se proyectaba en un lote de propiedad del Distrito, aledaño a la Plaza de Toros.

En 1963, bajo la Dirección de Marta Traba, el Museo de Arte Moderno abrió las puertas de su primera sede provisional en la carrera 7a. No. 23-58, en donde cumplió con un brillante calendario de exposiciones colombianas y de América Latina hasta 1965, cuando fue trasladado a la Universidad Nacional. En dicho centro la Institución desarrolló igualmente un intenso programa de exposiciones y de actividades didácticas, pero hubo de retirarse de la Ciudad Universitaria ante los desórdenes que se desataron a finales de la década poniendo en peligro las 80 obras que entonces conformaban la colección permanente.

El Museo fue reinaugurado en 1970 bajo la Dirección de Gloria Zea de Uribe en el Edificio Bavaria, dando inicio a muestras internacionales de gran envergadura, pero por motivos financieros hubo de ser trasladado al Planetario Distrital, donde mantuvo también, hasta hace poco tiempo, un ininterrumpido programa de exposiciones, así como de conferencias, películas y audiovisuales que aumentaron los alcances de su tarea cultural. En 1974 ingresó al Museo como Curador el crítico Eduardo Serrano, y posteriormente se ampliaron las funciones de la Institución con los departamentos de Registro, Educación y Difusión, con los cuales se incrementó aún más el profesionalismo de todos sus servicios.

El nuevo Museo de Arte Moderno de Bogotá fue diseñado por Rogelio Solmona con la asesoría de Domenico Parma y Urbano Ripoll, arquitecto este último quien tiene también a su cargo la construcción de la sede. El edificio cuenta hasta el momento con dos salas de exposiciones, biblioteca, librería, depósitos, talleres y oficinas en un área de 2.500 m^2. En la segunda etapa se construirán otras dos salas de exposiciones y un auditorio para 200 personas en otros 2.500 m^2; así como un puente peatonal sobre la calle 26 que unirá al Museo con el "Trianón" del Parque de la Independencia, donde tendrán lugar sus programas infantiles. El lote para el edificio del Museo, de 548 m^2, fue cedido por el Ministerio de Obras Públicas y su construcción se realizó con generosas donaciones de la Industria y de la Banca de Bogotá.

Hasta el presente el M. A. M. ha realizado más de 250 exposiciones y ha editado otros tantos afiches y catálogos, además de numerosos boletines, folletos y postales que han contribuido efectivamente a la difusión y estudio del arte nacional. Su programa de muestras temporales – como el de ninguna otra entidad – ha puesto al público colombiano en contacto directo con los más sobresalientes logros de la plástica internacional contemporánea. Y su colección ha aumentado vertiginosamente enriqueciendo el patrimonio del país con 800 obras de los más destacados artistas nacionales e internacionales del presente siglo.

"El M. A. M. es de todos, resultado de un esfuerzo conjunto" ha dicho Gloria Zea de Uribe refiriéndose a la colaboración de los distintos estratos de la sociedad capitalina con su causa. Y como tal, la inauguración de la sede definitiva del Museo de Arte Moderno sienta un valioso precedente para el desarrollo de las actividades museológicas en América Latina.

RE - VISTA

Año 1 No. 3 – 1979

Director
ALBERTO SIERRA

Coordinador
MOISES MELO

Redacción Sección Arquitectura
PATRICIA GOMEZ

Comité de Redacción:
Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui.

Colaboradores:
Alvaro Barrios, Roberto Guevara, Patricia Gómez, Beatriz González, Frederico Moraes, Eduardo Serrano, Marta Traba, Jairo Upegui, Hugo Zapata, José Gómez Sicre, Juan Acha, Silvia Arango, Dario Jaramillo Agudelo, Luis Camnitzer, Aracy Amaral, Jorge Glusberg.

Publicidad
MARIA CECILIA URIBE DE ARANGO

Fotografías:
Jaime Ardila, Guillermo Melo, Oscar Monsalve, Jorge Ortiz.

Diagramación:
ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO

Impresión:
EDITORIAL COLINA
Kra. 50 No. 30 - 74

Apartado Aéreo No. 55945 y 51987
Calle 52 No. 43-32 Medellín – Colombia
Teléfono: 39 39 63

Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaria de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

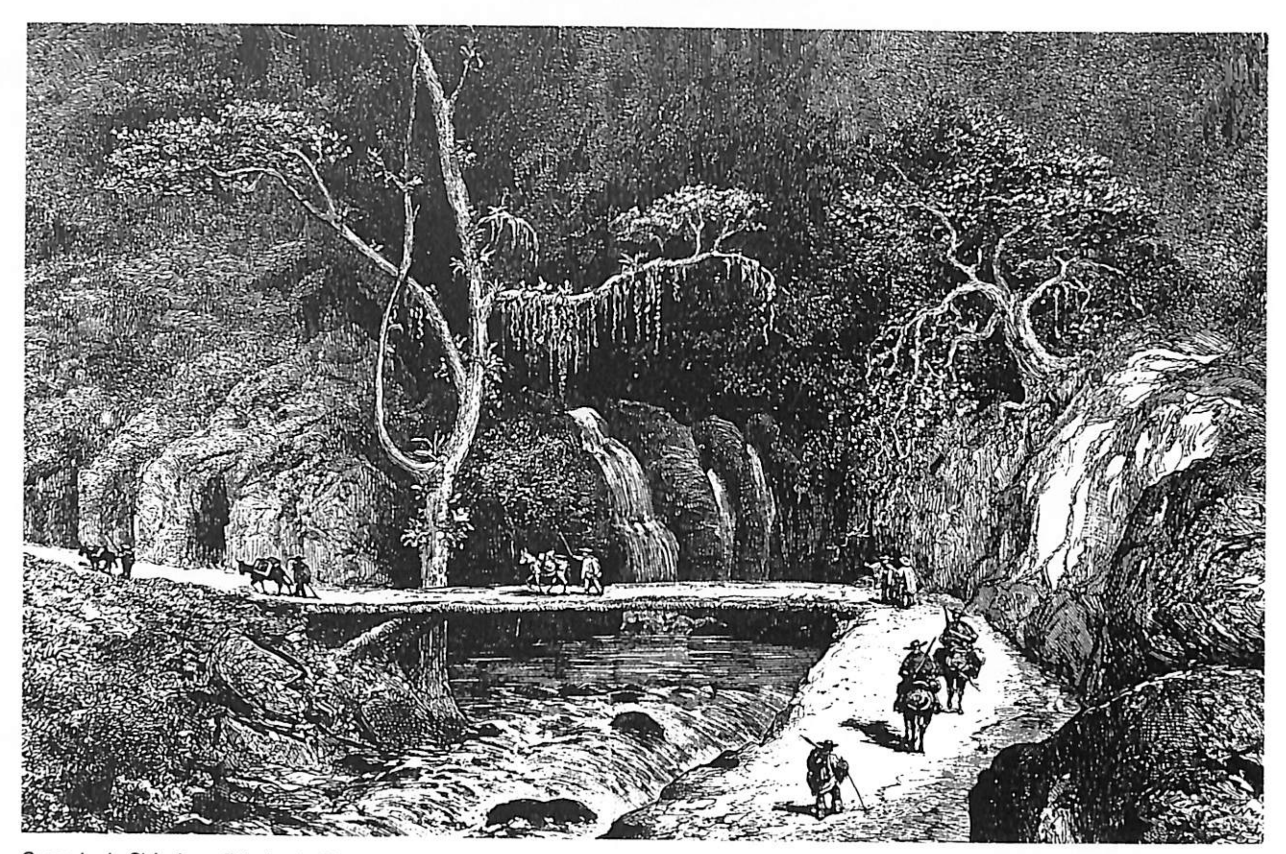
Coordinación del proyecto: Julián Posada.

Portada: Collage de Alberto Sierra con base a la obra Retrato Oficial de la Junta Militar de F. Botero y El Cóndor de Obregón de la Sala del Gabinete presidencial. Palacio de San Carlos. Bogotá.

LA NATURALEZA DESDE LO URBANO

BOGOTA LA GENERACION REPUBLICANA

POR: SILVIA ARANGO



Cascada de Chirajara. Dibujo de Rion. 1869 aproximadamente. Tomado del libro Geografía Pintoresca de Colombia.

Una de las características de la ciudad es su carácter artificial, el hecho de ser la creación de un espacio humano opuesto a la "extensión" o ruralidad, al espacio informe y no acotado. Esta oposición, sin embargo, presenta matices de variación histórica que es ineludible precisar: porque la naturaleza no es simplemente el verdor espontáneo que nos precede y circunda, sino que su realidad está cruzada por una captación social, esto es, histórica.

Por la excepcional situación geográfica de Bogotá, durante siglos el medio natural era percibido como un enemigo, un obstáculo a vencer. La naturaleza rodeaba de manera amenazante lo construído. Todo lo que no fuera el núcleo urbano aparecía lleno de peligros y de misterios: los animales y las plantas exóticas acechaban allá afuera. En la descripción de Humboldt en carta a su hermano en 1.801, dice "... no te digo nada del peligro de los saltos, de los mosquitos, de las tempestades que se suceden aquí. . . De Honda se sube a 1.370 toesas hacía Santa Fe de Bogotá. La ruta es entre rocas, de pequeñas escalas talladas, anchas de 18 a 20 pulgadas, de suerte que las mulas pasan con trabajo; es mala más allá de toda descripción".[1] Con tales dificultades para llegar, Bogotá se presentaba como una especie de oasis, de isla de civilización en medio de una naturaleza abrumadora.

Durante los siglos XVIII y gran parte del XIX, Bogotá, sumida en este medio hostil, buscaba definir su vocación urbana por el subrayamiento de los espacios artificiales. A nivel general, por su densidad de construcción —casonas apretujadas unas contra otras— y por la insistencia en una geometría cartesiana en su trazado. En los espacios intra-urbanos la naturaleza estaba completamente abolida: plazas empedradas o con piso de tierra, a lo más con una pila de agua; calles en duro, a donde descendían sin preámbulos los muros de adobe o de piedra. Ni un árbol, ni una zona verde podía permitirse esta ciudad que luchaba con todas sus fuerzas por independizarse de la naturaleza indómita. Al interior de las casas, en el patio embaldosinado, algunas flores en materas miraban el comedor, si acaso un huerto —con hortalizas y árboles frutales—, pero siempre encerrado entre espesos muros para que su verdor no inundara las calles construídas hasta el último centímetro. El campo se introducía visualmente al final de todas las calles afirmando su inevitable presencia; el suave pasaje de la aldea al campo buscaba gradarse por medio de los camellones bordeados de grandes árboles: las alamedas. A finales del siglo XIX encontramos indicios de un cambio profundo de actitudes hacia la naturaleza que se manifiesta de diversas maneras: en pintura, en literatura —sobre todo en poesía— y también en arquitectura. El nuevo sentimiento, que es el que buscamos capturar con estas notas, se había ido formando lentamente durante todo el siglo, pero no logra plasmarse nítidamente sino con la generación republicana. Esta generación nace entre 1.865 y 1.880 y aunque su período de mando histórico debía cobijar normal-

mente los años de 1.910 a 1.925, su presencia en el panorama colombiano comienza antes, pues la guerra de los Mil días había segado la vida y los propósitos de gran parte de la generación inmediatamente anterior.

Con la tranquilidad política del partido republicano —el "frente nacional" de la época— y las posibilidades de la constitución centralista de 1.886, Bogotá vive un período de consolidación urbana. Esta urbanización no se desprende de un crecimiento acelerado de población —como será el caso en lo que resta del siglo XX— sino en una serie de modificaciones internas que indican que la aldea de 100.000 habitantes se estaba convirtiendo definitiva e irrevocablemente en una ciudad. El carácter de lo urbano no reside únicamente en el problema cuantitativo. Uno de estos indicios es precisamente el de la contemplación de lo natural como algo distinto y peculiar, lo que implica la presencia del otro polo artificial y humano: la ciudad. El sentimiento hacia la naturaleza de la generación republicana, que intentamos precisar es, pues, la de los ojos ciudadanos que se vuelcan hacia el campo, es, por primera vez en Bogotá, la naturaleza vista desde lo urbano.

LA APARICION DEL PAISAJE

Desde el siglo XVII en la pintura y la literatura europea aparece el paisaje y con él la contemplación amable, la aceptación de la belleza encerrada en el medio natural. Colombia, por su situación de aislamiento y las dificultades increíbles de su geografía excesiva, no recibe sino tardíamente estos anteojos perceptivos. Es posible además que, precediendo el nuevo sentimiento hacia la naturaleza, llegaran primero a la lejana colonia colombiana las reproducciones de los cuadros y la poesía romántica europea en las revistas y libros que se distribuyeron en Colombia a finales del siglo XIX. La aproximación "paisajística" a la naturaleza en Colombia, por las paradojas de la condición colonial, pasó primero por ser una aprehensión estética y culta —una captación artística— y luego, a la inversa de lo que había sido en otras partes, un sentimiento social.

El paisaje como unidad visual de la naturaleza está ya generalizado a principios de siglo entre nosotros. No está, sin embargo exento de pintoresquismo, que es a la plástica lo que el costumbrismo a la literatura. El pintoresquismo criollo se refleja en el gusto especial por los accidentes naturales, por lo extraño y exótico en la naturaleza —las piedras de Pandi, el Salto de Tequendama— o por los usos y costum-



El monte de la agonía. Dibujo de Maillart. 1869 aproximadamente. Tomado del libro Geografía pintoresca de Colombia.



El Salto de Tequendama. Dibujo de Rion. 1869. aproximadamente. Tomado del libro Geografía Pintoresca de Colombia.

bres considerados típicos —la choza y la campesina de pañolón, el indio que carga su pasajero por los caminos escabrosos—. El paisaje prototípico, autóctono y pintoresco llena los contenidos de gran parte de la producción artística de la época.

Para ver con más detalles los rasgos de este paisaje peculiar, hemos escogido la siguiente descripción:

a) *"Las bellezas naturales fueron menos apreciadas por las gentes del siglo XVI que lo han sido por los modernos.*

b) *(. . .) Contraste muy significativo ofrece el río Bogotá cuando cruza perezosamente la sabana y cuando se agita y se cubre de espumas al descender por entre peñascos hacia la pavorosa sima. Diríase una imagen del pueblo que vive a sus orillas, manso y humilde durante siglos y arrebatado por el turbión revolucionario en la primera década de la pasada centuria (. . .).*

c) *(. . .) Nuestro salto se presenta único y solo, como si la naturaleza se hubiera complacido en colocarlo artísticamente en el centro de un ciclópeo anfiteatro de enormes piedras, para ofrecerlo, en toda su esbelta majestad, a la contemplación del espectador. Es el Tequendama un espectáculo sublime, pero no monstruoso; sorprende y fascina, pero no anonada al contemplador; es una obra de arte, ejecutada por la naturaleza en todo el esplendor de su fuerza animadora. Cuando el sol forma iris sobre su fuente y argenta su túnica de espumas, cuando el aire es transparente y permite abarcar toda la catarata, desde cuando se precipita, como dragón prehistórico, por la estrecha boca, y la mole de agua se convierte en millares de copos que se rizan y se transforman en vapores; hasta cuando cae en la abismosa profundidad y el río parece un arroyuelo espumoso; entonces el Tequendama presenta ese género de hermosura superior, que resulta de la unión de la fuerza y la gracia.*

d) *(. . .) En estos instantes, quedaría muy bien al lado del torrente, un bardo como el fantástico Ossián de los poemas Gaélicos, que pudiera arrancar a los bordones de su arpa un canto digno de la misteriosa solemnidad de aquella escena.*

(. . .) Sería inútil atrevemiento querer pintar el salto después de las magistrales descripciones que existen, ya en prosa (. . .) ya en verso (. . .)[2].

Este extracto del libro **Bogotá** de Antonio Gómez Restrepo fué escrito en 1.918, cuando el autor tenía 49 años. Es un testimonio madura de un sentimiento hacia la naturaleza vigente en las primeras décadas del siglo. Como creemos que condensa un cierto estilo y un modo de entender lo natural, nos servirá como eje del análisis, utilizando el orden de aparición en el texto:

a) Constatación del cambio en la percepción de la naturaleza.

b) El orden interno de la naturaleza: Gómez nos señala la concordancia entre el paisaje y la historia colombiana. La posibilidad de hacer una metáfora tal implica la consideración de una estructuración natural. La naturaleza es coherente o al menos comprensible; presenta contrastes interpretables y racionalizables. No es ya la naturaleza caótica y hostil, sino la obra natural de un Dios benigno. Es un sentimiento muy emparentado con el afán cientifista y la pretensión cognocitiva radical del siglo XVIII y XIX europeo.

c) La naturaleza como escenario: la naturaleza no sólo presenta un orden interno; es además hermosa. Es una presencia divina que sobrecoge y encanta. Lo que antes era amenazante ahora es hermoso; y si es bello, es bueno, es generoso. Hay sin embargo un matiz fundamental: la belleza adscrita a la naturaleza no es generalizada ni indiscriminada (lo que sería una actitud más contemporánea) sino que se descubre en "escenarios", a la manera de "cuadros recortados" del paisaje contínuo. El Salto de Tequendama se le aparece a Gómez Restrepo como un espectáculo; un escenario con sus límites de piedras enmarcado en una composición que el observador selecciona. La naturaleza no es pues bella en sí, sino que requiere de la participación activa del espectador para darle forma.

Son los republicanos los más finos constructores de paisajes, de pedazos de naturaleza debidamente compuesto como si fueran cuadros. Ellos fabrican meticulosamente el paisaje de la Sabana de Bogotá, descubren los sauces alrededor de los ríos, los distintos tonos de verde, inventan los sitios para su contemplación. . . . como los ingleses hicieron su campo y los franceses el suyo, tan radicalmente distintos y tan reveladores.

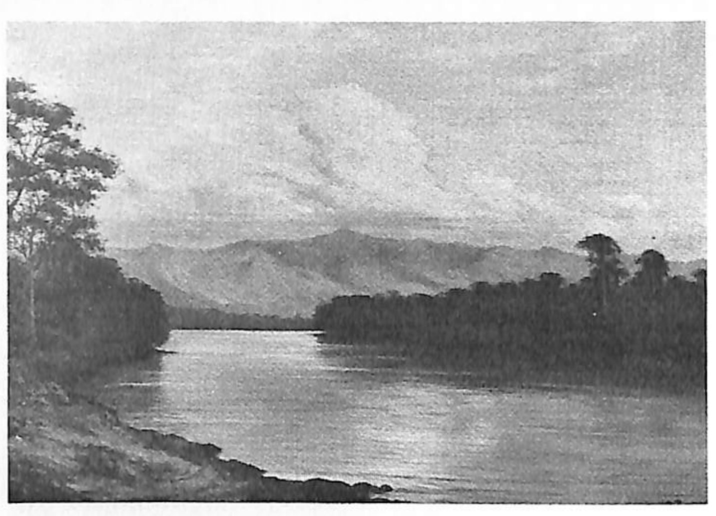
d) La fugacidad: el paisaje así concebido tiene una característica singular, varía con la época del año. . . El tipo, intensidad e inclinación de la luz, la atmósfera, su humedad, el viento o la brillantez del sol, el clima. . . hacen que el mismo paisaje se presente siempre en forma diferente, en una sucesión de instantes insustituibles que el sentimiento siempre alerta del espectador puede atrapar. Es por esto, como lo anotaba Gómez R. que se expresa mejor con el lenguaje, hecho de la misma materia: un fluído irrepetibel; y sobre todo con la poesía "Hay un instante en el crepúsculo en que las cosas brillan más" decía el maestro Valencia en 1.899.

. . . *"Encanto melancólico de la sabana, de la suave planicie donde se aterciopela la luz sobre inocentes paisajes de acuarela".*

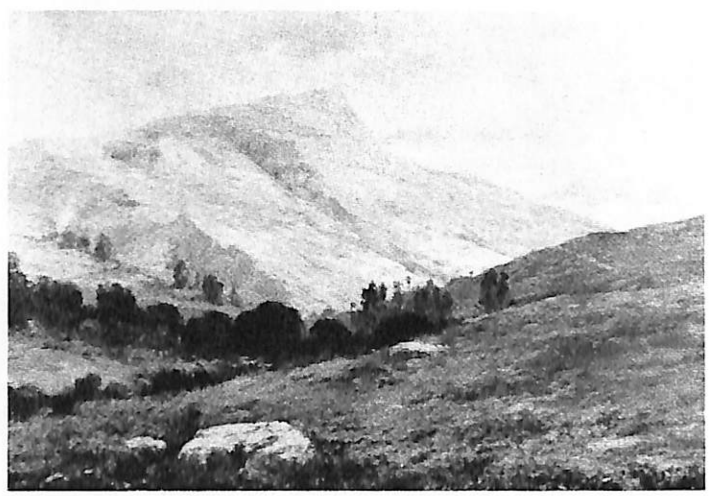
decía Eduardo Castillo unos años más tarde.

Un paisaje sentido así tiene siempre un aspecto alegórico con la vida misma, está teñido de un hálito de tristeza y melancolía. Es la visión de un alma romántica.

En pintura, a partir de la comisión corográfica se demuestra un interés creciente por el paisaje. El costumbrismo y el retrato dominaron la escena pictórica hasta que el paisaje como tema —y no sólo como marco ambiental— se instaura con los republicanos: pintores como Jesús María Zamora (1.875 - 1949) y Ricardo Borrero (1.874 – 1.931) son ya fundamentalmente paisajístas[3], lo que de paso nos indica la existencia de una clientela suficiente ya sensibilizada hacia este tipo de contemplación de la naturaleza.



Jesús María Zamora. **Vista del Río Cauca.** Oleo sobre lienzo. 0.73 x 1.00 mts. Colección Particular. Bogotá.



Ricardo Borrero. **Paisaje** 1910 aproximadamente. Oleo sobre lienzo 0.65 x 0.85 mts. Museo Nacional, Bogotá.

Antes de entrar en la contraparte urbana que tal concepción natural implica tendríamos que decir algo acerca del estilo utilizado por Gómez Restrepo en este tan revelador fragmento; es un estilo retórico y gradilocuente, lleno de ornamentaciones, con un gusto marcado por las reminiscencias históricas cultas y las alusiones mitológicas: es decir, ni más ni menos que la arquitectura que le es contemporánea.

Este estilo resume también en otras esferas de la vida, como son los "cuadros alegóricos" frecuentes en esa época. En las ceremonias, en las sesiones solemnes, en los actos conmemorativos, jóvenes muchachas y niños formaban escenas simbólicas a lo vivo, tales como "La Paz", "La Libertad", "Las Repúblicas Americanas". . . , llenas de imágenes prestadas a las distintas mitologías y a todo los períodos clásicos de la historia universal. Es un estilo muy característico que pugna por manifestarse en todas las expresiones sociales de la época: tanto en el arte

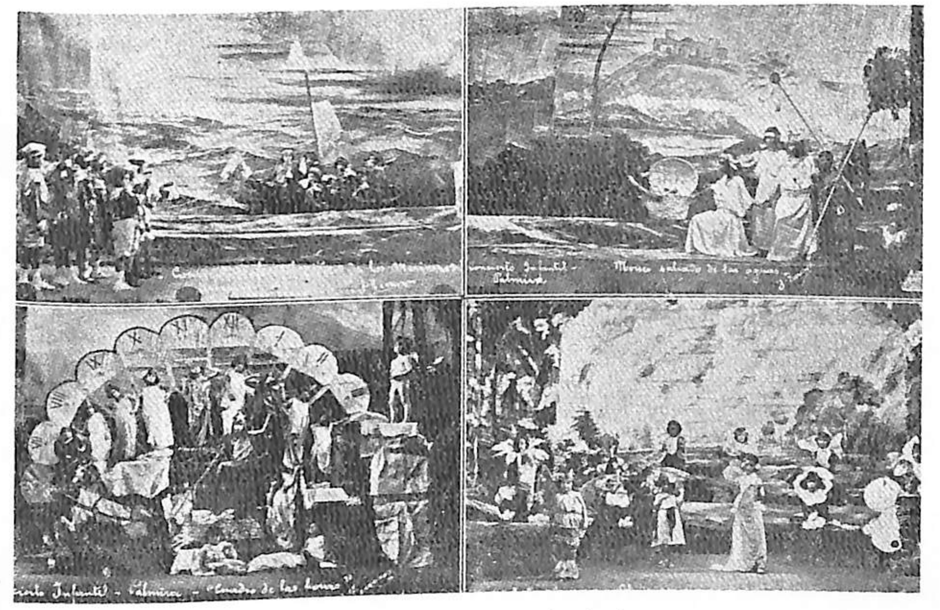




La moda en los años 20 en Bogotá. Tomado de Cromos, mayo 29 de 1926.



El paisaje en la ciudad. **Antigua ronda del Río San Francisco.** Dibujo de Manuel Otero tomado del Album del Sesquicentenario de Daniel Ortega Ricaurte.



Cuadros Alegóricos de una velada en Palmira. Arriba a la izquierda un coro de marineros y a la derecha "Moises salvado de las aguas". Abajo a la izquierda "Cuadro de las Horas" y a la derecha "El Jardín encantado". Tomado de "El Gráfico", octubre 21 de 1922.

como en los gestos de cortesía, en la arquitectura o en los ritos amorosos nos encontramos con esta versión bogotana de la aristocracia y la cultura, con este estilo exuberante y desmedido para con sus contenidos provincianos. De ahí deriva su gracia y su atractivo; de ahí deriva también su ingenuidad.

LA CIUDAD COMO ESCENARIO

"El concepto de ciudad ha variado en los últimos años. La ciudad moderna no es la agrupación desordenada de casas. Es un organismo que obedece a leyes vitales, como el cuerpo humano".[4] La ciudad como unidad, rodeada de un benigno marco natural, sigue siendo la no - naturaleza, pero en una oposición mucho menos radical que antes.

La ciudad, como un paisaje, puede contemplarse desde lo alto, a lo lejos: los dibujos con panoramas generales de ciudades son comunes en la segunda micidad del siglo XIX. Surge una nueva distancia visual: la ciudad ya no es sólo la síntesis mental de una serie de imágenes parciales recorridas y conocidad, sino que es también esta presencia inmediata e irreductible de su unidad física, de su cuerpo u organismo. Varias descripciones nos quedan de esta vista general de Bogotá.

> *"Por la tarde, el Bosque se hace melancólico, pero presenta el espectáculo magnífico (. . .) del crepúsculo diluyéndose tras las arboledas que con la sombra del anochecer se van haciendo fantasmales y tétricas (. . .) Aquí, en este alcor florecido, en esta ladera empradizada, es donde uno puede mirar tranquilo, por sobre los árboles, las tolvaneras de los camellones, el intenso ir y venir de coches y tranvías en cuyo vuelo va la ciudad "alegre y confiada".*[5]

> *"Parece como si el Bosque hubiera de pronto florecido y animádose por gracia de un encantamiento, vibración armoniosa y eco de animada parladuría suben a confundirse con el pausado rumor de las arboledas. Contrastando con el de la correcta siluetería de hombres, hay un vaivén de mujeres primorosas e ilusionantes".* [6]

Como diría Hall [7] estas dos descripciones nos revelan la aparición de la distancia lejana en la percepción visual y auditiva del espacio. En estos dos trozos que describen la ciudad como paisaje (armonioso, fugaz, melancólico) encontramos dos ejemplos de la concepción de la naturaleza extendida a lo urbano: es la ciudad como obra, como espectáculo. El lugar de observación es el Bosque, zona alta en ese



Panorámica de la ciudad de Bogotá desde el "Paseo Bolívar" en la primera década del siglo. Foto: Archivo Fernando Carrizosa V. cortesía de Doña María Carrizosa de Umaña.

momento en las afueras de ciudad, que desde entonces empieza acumular significado para los bogotanos; no ha de extrañarnos entonces que luego se convierta en el Parque de la Independencia.

Esta visión globalizadora de la ciudad no deja de ser una imágen poética, aunque en ella encontramos un primer paso hacia su "objetivación", requisito indispensable para que se desarrolle plenamente en las siguientes décadas la "planeación urbana". En las primeras décadas del siglo se toman sólo acciones parciales y éstas más con un carácter de adorno y embellecimiento. En este sentido no es casual que la institución realmente encargada de los problemas urbanos fuera la "Sociedad de Mejoras y Ornato": esta entidad, de origen privado, emprende la mayor parte de proyectos paisajísticos en la ciudad. En 1.926, por ejemplo, suple la función de la Secretaría de Obras Públicas, al emprender gran parte de la pavimentación de las calles y de la renovación de los parques. Sin embargo en 1.947, aunque con las mismas intenciones y casi los mismos miembros, ha perdido ya mucha influencia: cada vez que nombran alcalde "surgen como por encantamiento los malquerientes de la Sociedad de Mejoras y Ornato, quienes se encargan de presentarnos ante el nuevo mandatario como agrupación de ancianos decrépitos y necios".[8]

Esta breve historia del auge y decadencia de la Sociedad de Mejoras y Ornato sirve para ilustrar el cambio: mientras que en 1.926 el "urbanismo" consistía en el arreglo y adorno cuidadoso de los diferentes sitios de la ciudad-paisaje, de la ciudad-escenario, ya en 1.947 el urbanismo es un objeto de estudio y acción de especialistas que conciben la ciudad a un cierto nivel de generalidad y abstracción.

LOS PARQUES ENJAULADOS

El sentimiento hacia la naturaleza vigente en los primeros años del siglo XX se manifiesta muy claramente en el diseño de los espacios intraurbanos. A mediados del siglo XIX se llenan las Plazas de Bogotá con estatuas de próceres y se les cambian los nombres. La Plaza Mayor se vuelve la Plaza de Bolívar, la Plaza de San Francisco en la de Santander, la Huerta de Jaime se convierte en la Plaza de los Mártires. Pero un salto aún más significativo lo encontramos hacia finales de siglo, con la conversión de estas plazas en parques.

En efecto en 1.880 surge la idea de rodear la estatua de Bolívar, en la plaza de su nombre, con un jardín de "severo estilo inglés"; la obra que consistía en cuadrado central de 40m. de lado, se inauguró el 20 de julio de 1.881, protegida por una elegante verja traída de europa. En 1.880 se había inaugurado el obelisco de la Plaza de los Mártires también convertida en parque; el obelisco, asentado en una base con 4 estatuas —"La Justicia", "La Paz, "La Libertad" y "La Gloria"—, estaba rodeado por una verja, al igual que el parque mismo, que se ornamentó con arborización y jardines. Similar suerte y también en 1.880, corrió la Plaza de Santander; sus arreglos naturales y su correspondiente verja, bajo la dirección de Casiano Salcedo, le confirieron al lugar el calificativo de Parque de Santander. Por ley del Congreso Nacional, se ordenó celebrar el centenario del nacimiento del Libertador (en 1.883) con la conversión en parque de la zona frente a la iglesia de San Diego. Surge así el parque del Centenario, también sembrado de jardines ordenados y geométricos, con un templete con la estatua de Bolívar en su centro. Con portadas en sus esquina y rejas protectoras, el parque se inauguró en 1.884.[9]

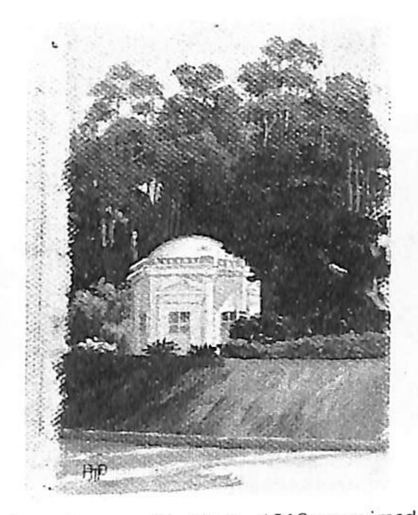
Extraña época ésta que convierte plazas en parques y enjaula sus espacios abiertos! Sin embargo, muy compatible con la concepción que veníamos describiendo. Dentro de la ciudad, se trataba también de hacer paisajes, de componer pedazos de na-



La remodelación de La Plaza de Bolívar, cerrada por una verja, y que fué inaugurada el 20 de julio de 1881. Foto: Archivo Fernando Carrizosa V. cortesía de doña María Carrizosa de Umaña.

turaleza con el fín de deleitar los sentidos, de hacer un escenario de elementos naturales al espectáculo de los juegos infantiles, para la contemplación, para la meditación. Naturaleza de adorno, para ser vista, oída, aspirada y acariciada. Las decisiones oficiales suelen ser posteriores a las vigencias sociales: tenía que existir un consenso lo suficientemente general sobre el carácter urbano de Bogotá y sobre el modo paisajístico de entender la naturaleza para la conversión de plazas en parques por decisión oficial.

En 1.918 la Sociedad de Mejoras, después de librar muchas batallas, ha conseguido "abrir en las noches las puertas del parque de Santander, ha podido colgar debajo de los árboles una docena de bombillos eléctricos y, lo que es mejor, ha logrado que la banda Nacional, en una de las noches de la semana, lleve sus atriles al corazón del parque y eche a volar sus sonatas fugaces junto a la estatua del hombre de las leyes. Si algo, a lo verdad, necesitan las ciudades anchas, frías, melancólicas, donde, como en esta de don Gonzalo, se han aglomerado cien mil hijos de Adán (. . .) es un sitio, en fin, a donde puedan ir unos y otros, sin boleta de entrada, sin traje de etiqueta, en busca de un rato de paz, de reposo o de olvido, en busca de un poco de aire para los pulmones, y un poco de música para los espíritus".[10]



Roberto Paramo. Sin título. 1910 aproximadamente. Oleo sobre cartón 0.13 x 0.09 mts. Colección particular Bogotá.

La utilización y significado de los parques enjaulados que se traluce en esta descripción dura cerca de 50 años. A finales de la década de los 20, junto con la generación republicana, empieza a disolverse su vigencia. La desaparición de las rejas marca un hito. Nuevo usos, nuevos diseños, nuevos significados empiezan abrirse paso. La verja de la Plaza de Bolívar fué tumbada por la turba que se aglomeró en 1.919 con la llegada de la virgen de Chiquinquirá a la capital. La plaza misma fué renovada y pavimentada en 1.926; ese mismo año fué removida la verja del parque de Santander. Por las mismas fechas perdieron las suyas el parque del Centenario y el de los Mártires.

LOS PASEOS

Con los trenes vino la posibilidad de crear la rutina de salir al campo. Son frecuentes en este tiempo los paseos cortos a la campiña cercana, donde el aire es puro y se puede contemplar la naturaleza, como el paseo al Salto de Tequendama que inspira la prosa de don Antonio Gómez. Estos paseos parecían tener un itinerario rígidamente establecido:

> *"Delante de nosotros en el extremo del carro (del tren) ocupa dos asientos una familia: el marido, la esposa, un niño de pocos años y otro de brazos, que va en los de una nodriza bastante entrada en edad.l Se guiarán —podría afirmarlo— por el programa de siempre. Almorzarán al aire libre, a orillas de un arroyo, y después de haber dado un lento y digestivo paseo por el contorno (. . .) regresarán a la estación, muy satisfechos de su gira y prometiéndose repetirla en breve, porque —opinan acordes— estas salidas al campo son higiénicas y no dejan de tener su agrado".* [11]

Las vacaciones anuales ocupaban también un lugar importante y definido en la vida social. En sus vacaciones los bogotanos buscaban aire, sol, y aldeas pintorescas estableciendo la enorme diferencia que existía ya entre la vida urbana y la vida rural.

> *"Entre aquellos nidos de gentes sencillas, luce la unión como estrella de pastores invitadora a ingenuos espacimientos, en que los villancicos y rabeles prenden la alegría en los corazones ignorantes todavía de las angustias del vivir. . ."* [12]

Tanto los paseos como las vacaciones estaban sin embargo restringidos a pequeñas minorías de la población. Salir era costoso, era un lujo de aristócratas, seguramente influídos por el descubrimiento de las vacaciones al mar que hacen los europeos de finales del siglo XIX y de los cuales se conserva un indeleble testimonio en la pintura impresionista. A medida que se extienden las vías de ferrocarril y se amplían las redes de carreteras en la sabana, los paseos y las vacaciones se popularizan y abarcan sectores más amplios, aunque nunca cubrieron las capas más pobres de la población para quienes la peregrinación a Monserrate siguió siendo durante mucho tiempo el paseo favorito.

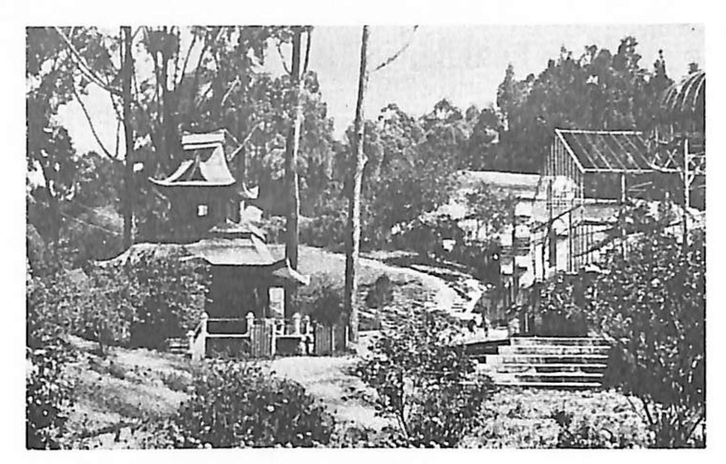
Durante los años 30 y 40 la institución perdura, con otros matices: la naturaleza virgen, lo rural y el paisaje pierden atractivo. Se trata de una auténtica huída de la ciudad que se consideraba ya congestionada y ruidosa. El ferrocarril de la sabana anuncia sus itinerarios regulares para pasar "weekends" en los pueblos cercanos: a Girardot, Apulo y Fusagasugá les suceden Villeta y Utica como lugares de moda. Estos viajes no tienen ya el carácter de piquete familiar de antes. Los bogotanos hacen de estos centros vacacionales una sucursal urbana. Ya no se



La Plaza de Bolívar como lucía en los años 30. Foto: Archivo de Fernando Carrizosa V. Cortesía de Doña María Carrizosa de Umaña.

trata de la contemplación romántica de los paisajes ni de respirar aire puro; en estos pueblos que se vuelven artificiales para resistir oleadas intermitentes de seres definitivamente urbanizados, se desarrolla una vida sobreactuada de diversión permanente: "Utica es un gran centro social (. . .) Utica es una sucursal de los salones. Baila y juega bridge, toma whisky, hace venias y sabe decir galanterías". [13]. La ciudad como lugar del cual hay que huir no es comprensible totalmente si no se asume el cambio de ritmo en la vida cotidiana que se experimenta en estos años. En las vacaciones no se busca tanto cambiar de espacio, como desembarazarse de la tiranía de los horarios.

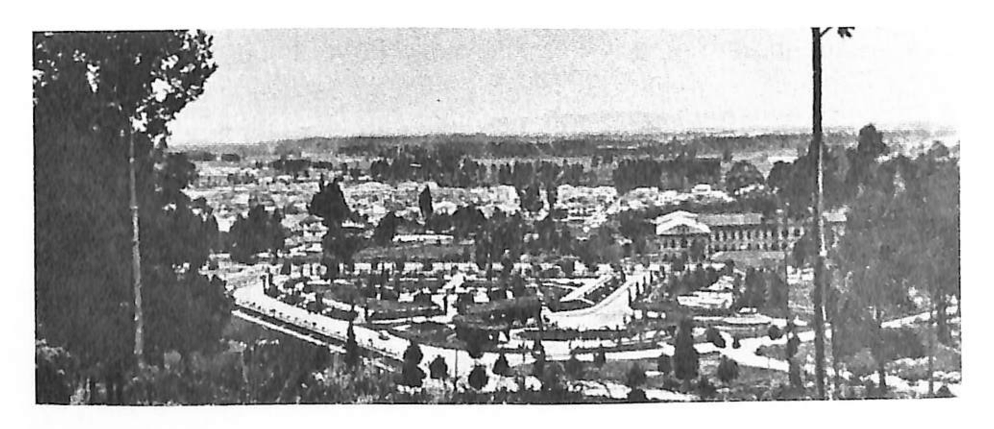
Hacia los años 50 y 60 las capas adineradas de la población bogotana enrumban sus paseos hacia el lugar implícitamente buscado en los pueblos ribereños: el mar. Grandes oleadas de capitalinos cambian sus viajes períodicos a Utica y Villeta por Santa Marta y Cartagena, en un nuevo medio de transporte: el avión. Los pueblos de Cundinamarca quedaron llenos de grandes estructuras que se volvieron obsoletas: viejos hoteles, restaurantes, sitios de diversión hoy en estado semi-ruinoso quedan como elefantes blancos que testimonian sus tiempos idos de apogeo turístico. Edificios de arquitectura muy representativa en estas primeras décadas, hoy en estado de completo abandono, se erigen en el Salto de Tequendama o en las inmediaciones de Fusagasugá o Villeta. El paisaje que los rodeaba y les confería sentido está hoy también en franca decadencia. Las capas menos pudientes de la población entraron a utilizar algunas de estas viejas construcciones pero en muy pequeña proporción. Los paseos a Monserrate que aún hoy perduran y la utilización de los nuevos parques urbanos entraron a darle espacio físico a la costumbre de los paseos a nivel de las clases populares.



El Bosque de la Independencia en los años 20. Foto: Archivo Fernando Carrizosa V. Cortesía de Doña María Carrizosa de Umaña.



Parque del Centenario hasta los años cincuenta, cuando se dió lugar a los "Puentes de la 26". Foto: Archivo Fernando Carrizosa V. Cortesía de Doña María Carrizosa de Umaña.



El Parque Nacional u "Olaya Herrera", recién inaugurado. Foto: Archivo de Fernando Carrizosa V. Cortesía de Doña María Carrizosa de Umaña.

LA URBANIZACION DE LA NATURALEZA

La concepción paisajística de los republicanos caló hondo en la vida bogotana. La sensibilidad que hizo posible los miradores de panorámicas urbanas, los parques con rejas, y la institución de los paseos de fin de semana, tardó mucho en desaparecer y podríamos decir que aún hoy perdura en algunas de sus vertientes. Fué una vigencia que tardó 30 a 40 años en disolverse, empujada por dos hechos: la invasión paulatina de los automóviles sobre la ciudad y el hecho de que el hombre, crecientemente conciente de su poder de dominio sobre el medio natural, vuelca sus ambiciones y su poder de transformación no sólo sobre la ciudad, sino sobre toda la ruralidad circundante.

A la mirada extasiada y soñadora sobre el paisaje se sobrepone la mirada utilitaria. El campo se subdivide ya no en "cuadros recortados" o paisajes, sino en actividades, en quehaceres. Está mucho más cercana a la mirada del hombre pre-republicano que lee minuciosamente la caligrafía del terreno para orientarse y reconocer los distintos usos del suelo: una finca allí, ùn parque allá, unas parcelas de trigo y otras de cebada más lejos. . . La ciudad se re-define entonces por oposición a esta nueva concepción del campo: mientras que a nivel de la imagen urbana se instau-

ra definitivamente el modo de vida ciudadana, con su correspondiente afirmación tecnológica, por otro lado, a nivel del hecho físico, la ciudad disuelve su unidad, "estalla", se extiende por todas partes, invade y se entrelaza con el campo, sin que se pueda ya establecer la línea nítida que la limita con lo rural, como podía hacerse antes.

La naturaleza como materia prima a explotar —por contraposición a la naturaleza como obra— tiene una doble repercusión: por un lado, trae el aspecto de reafirmación de la acción del hombre —extensión increíble del espacio construído, destrucción de bosques, de árboles y de la naturaleza circundante, canalización de los ríos, etc. . . Por otro lado, trae un aspecto nostálgico de la naturaleza como paraíso perdido, un deseo de recapturar las condiciones de una vida natural ya definitivamente trastornada, que culmina con los recientes movimientos ecológicos.

Un buen ejemplo del período de transición es el Parque Nacional. Construído bajo la administración de Olaya Herrera (1.930-34), este parque es un verdadero compromiso entre dos concepciones: la parte occidental, recreativa, con "rincones de lectura", paseos cubiertos y fuentes y la parte oriental, agreste y paisajística: caminitos serpenteantes en los bosques y quebradas sorteadas por puentes rústicos. El Luna Park y el Lago Gaitán son también parques mixtos donde se combinan las actividades de diversión y la contemplación de la naturaleza.

Los parques urbanos que hace la administración Barco a finales de la década de los 60 son ya parques puramente recreativos: los domingos y días feriados van allí los bogotanos de todas las clases sociales a montar en aparatos mecánicos, comprar fritanga y tomarse fotos. La naturaleza es allí pretexto, un telón de fondo que enmarca una secuencia previsible de actividades establecidas.

A medida que se disolvía la visión republicana de la naturaleza los antiguos espacios urbanos se fueron transformando: las sucesivas remodelaciones de la Plaza de Bolívar culminaron en la recuperación del gran espacio simbólico, síntesis de la vida urbana y nacional, con una plaza empedrada. El parque del Centenario cae abatido en 1.957 por los puentes de la 26, que además de reducir la iglesia de San Diego a una maqueta de pesebre, deja algunos recortes verdes con la función de crear un aislamiento acústico a la vía de alta velocidad. El parque de Santander, que aún conserva sus grandes árboles, testimonio de otras épocas, ni se convirtió en plaza ni dejó de ser parque. El parque de los Mártires se avejentó en el abandono.

Antes de cerrar estas notas habría que mencionar un último aspecto: el de los antejardines. La ciudad de principios de siglo no poseía espacio intermedio entre la vivienda y la calle. La construcción de antejardines —pedacitos de naturaleza domesticada que sirve de marco y de aislamiento a la vivienda— comienza a finales de los años 20 en los barrios residenciales de los grupos adinerados y se mantiene a nivel de estos mismos grupos hasta hoy. Sin embargo en los barrios obreros, en las zonas de vivienda de las clases pobres esta usanza nunca tuvo ningun eco, a pesar de que si lo tuvieron muchos otros aspectos formales.

El asunto no es trivial e implica hondas diferencias en la concepción espacial, el uso y significado de la calle y del papel de la vivienda, que sería muy interesante desarrollar. Pero implica también acercamientos distintos hacia la naturaleza: tal pareciera que el aspecto nostálgico del campo perdido fuera un sentimiento más propio de las clases adineradas mientras que el aspecto de afirmación de lo urbano como espacio artificial fuera predominante en los grupos más pobres de la población. Sobre el antejardín habría que reflexionar mucho más aún.



La Plaza de Bolívar en la actualidad. Tarjeta Postal.



Los puentes de la 26 y lo que quedó del Parque del Centenario. Tarjeta postal.

(1) Tomado de Martínez, Carlos. "Bogotá , Sinopsis de su desarrollo urbano", Ed. Escala. 1.977.

(2) Gómez Restrepo, Antonio. "Bogotá", 1a. edición en "Album de Bogotá", Librería Colombiana, 1.918.

(3) Ref. Barny Cabrera, Eugenio. "Temas para la Historia del Arte en Colombia", Publicaciones de la Universidad Nacional, Dirección de Divulgación Cultural, 1.970.

(4) Olano, Ricardo, "Algunas Consideraciones a propósito del Planeamiento de Ciudades", en **Cromos,** Marzo 24 de 1.917.

(5) "Noticulas", por Tic-Tac, en **Cromos,** Sept. 23 de 1.916.

(6) "Impresiones y Comentarios" en **Cromos,** Octubre 14 de 1.916.

(7) Ref. Hall, E. T, "la Dimensión Oculta".

(8) Revista "Santa Fe y Bogotá" No. 12 (Organo de la Sociedad de Mejoras y Ornato). Enero de 1.947.

(9) Datos tomados de Martínez, Carlos, "Bogotá", Sinopsis. . . op. cit.

(10) "Crónicas local: por esos parques. . ." por Car-Tor, en **Cromos** junio 8 de 1.918.

(11) "Diciembre" por Mario Carvajal, en **Cromos,** Diciembre 7 de 1.918.

(12) "Notas Veraniega", en **Cromos,** Marzo 2 de 1.918.

(13) "Utica", en **Cromos,** Agosto 31 de 1.940.

LA CRITICA DE ARTE EN

POR: JUAN ACHA

Nuestra crítica de arte enfrenta hoy los problemas típicos de toda muda de principios, instrumental y fines, pues comienza a pugnar por ser una rama de las ciencias sociales, después de haberlo sido siempre de la literatura. Su cambio de giro, no sólo constituye uno de los contragolpes correctivos que le son inherentes al pensamiento humano: oponer la racionabilidad a los excesos de la intuición sensible o bien ésta a los colmos racionalistas. También corporiza un cambio profundo en nuestros comportamientos, a los que siglos de subordinación económica, política y cultural mantuvieron constreñidos a una intuición colonizada, esto es, regida por ideologías impuestas sin que lo advirtamos. Porque ahora estos comportamientos principian a ser movidos por la urgencia de aprehender racionalmente nuestra realidad inmediata con la independencia que otorga la preocupación por actuar de acuerdo a nuestros intereses colectivos y dentro de las relaciones dialécticas con el imperialismo.

En otras palabras, estamos pasando a los problemas de teorizar lo nuestro de nuestro arte, luego de haber utilizado teorías importadas con el exclusivo propósito de señalar los méritos cualitativos y supuestamente universales de nuestro arte. Tales problemas son, por cierto, los de los acomodos, forcejeos y discusiones por encontrar las más eficaces tácticas de producir teorías con el adecuado instrumental. La producción misma tomará un tiempo, ya que requiere continuidad; vale decir, demanda constancia temática a través de varias generaciones.

RETROVISION

Nuestra prácticas crítico-artísticas tienen la mitad del tiempo que las europeas: empezaron hace un siglo y medio aproximadamente. Con la diferencia notable que las europeas corresponden a un arte independiente, mientras las nuestras responden a un arte cuyos impulsos de independencia se inician hace medio siglo apenas (1920). Si bien nuestra crítica sigue las mismas etapas que las de otras partes, el peso de la dependencia la mantuvo siempre atrasada. Principia siendo un capricho de literatos cultos y muy tarde (1930) recurre a los conocimientos modernos de la historia del arte como apoyo de su principal instrumento cognoscitivo que es la metáfora. Así lo sensitivo de la obra de arte es vertido en lo sensitivo de las palabras. Esto no obstante la presencia de las formulaciones dialéctico-materialistas del peruano J.C. Mariátegui, de los postulados nacionalistas y de justicia social de los muralistas mexicanos y de los posteriores razonamientos latinoamericanistas del uruguayo J. Torres García.

Más tarde nuestro pensamiento visual o plástico se independiza del literario y trata de superar las limitaciones de la historia del arte. Surge entonces la crítica especializada (1950-1975): aquella en posesión de las teorías que explican la existencia y las transformaciones del arte contemporáneo. Esta crítica sigue prefiriendo la metáfora y a ratos construye utopías, filosofa y difunde nuevas ideas de arte; desarrolla habilidad en el análisis formal y muy de vez en cuando piensa en el escenario social.

En esta etapa actualiza al máximo sus conocimientos, pero continúa sumisa a los dictados de los centros mundiales del arte, de cuyos conocimientos últimos se abastece.

La presente etapa hállase en sus preliminares (1976) y registramos tendencias a la introspección (¡no a la introversión!): al enfoque de nuestra concreta realidad socioartística. Sus intenciones estriban en el desarrollo de un pensamiento teórico-artístico capaz de enmendar los rezagamientos y vicios del hoy esclerosado y todavía predominante pensamiento histórico-artístico, así como la actual inoperancia de la crítica de corte literario. Decisivas son, desde luego, dos circunstancias: 1. La falta de corrientes artísticas nuevas que importar de los países desarrollados. 2. La actual crisis de las tradicionales ideas occidentales de arte, cuya multicentenaria predominancia zozobra hoy en un mundo de heterogeneidades en estrecha comuni-

cación y sujetas a la avalancha de los productos tecnológicos, las imágenes industriales de consumo masivo incluidas. A estos factores se suma el despertar de una conciencia que asume su tercermundismo.

CARACTERISTICAS ACTUALES

En la actualidad la crítica latinoamericana tiene a mano el rico instrumental del pensamiento moderno (estructuralismo, semiótica, informática, psicoanálisis, materialismo dialáctico e histórico, etc.) y se apresta a usarlo en la teorización o, lo que es lo mismo, en el conocimiento de su realidad artística. Comprobamos algunos exhibicionismos, claro está, nos referimos al ostentoso manoseo de diferentes métodos, sin el menor asomo de una curiosidad intelectual que los aplique. También advertimos desviaciones dogmáticas, en cuanto a tomar nuestro arte como simple medio de recomprobar por enésima vez la importancia de tal o cual teoría. Sin embargo, ya despunta la libre aplicación de todos y de cada uno de los instrumentos, importándonos únicamente su utilidad en el desocultamiento de aspectos de nuestra realidad artística y en el refuerzo de nuestra urgencia de transformar con independencia dicha realidad. La aplicación comprende el ya viejo materialismo dialéctico que tanto Occidente como los países socialistas han dejado enmohecer en las aguas corrosivas de los conformismos y dogmas y que tanto ellos como nosotros necesitamos desarrollar en el campo del arte.

Ocioso resulta aclarar que nuestros países no pueden darse el lujo de poseer la misma división técnica del trabajo artístico que los desarrollados, cuyas universidades y círculos intelectuales independientes albergan numerosos historiadores, teóricos y críticos de arte altamente especializados. Mucho tiempo la ensayística de algunos de nuestros escritores acaparó las especulaciones en torno al arte y posteriormente imperaron los criterios de la historia del arte en nuestro pensamiento visual. Ya lo dijimos antes. Hoy en contraposición correctiva, buscamos la fusión de la crítica con la teoría, como siguiendo el ejemplo de nuestra crítica literaria, pues ésta aventaja a la artística en años y resultados. Nuestra crítica, por tanto, se resiste a continuar siendo un mero instrumento del prestigio de los artistas y de los intereses del comercio del arte, para tornarse en productora de teorías. Después de todo, ella enfrenta las obras recién nacidas y países como los nuestros tienen la obligación de interesarse en lo que están produciendo sus artistas, más que en los productos heredados y mucho más que en los del pasado de los países dominantes.

Como primer paso hacia la producción de teorías, nuestra crítica está tomando conciencia, pues, de una de las más simples divisiones técnicas del trabajo artístico: separar la producción de objetos por un lado y la producción de teorías por otro, para luego señalar su mutua dependencia. Para el efecto, ella deberá desistir de tomar el arte por una mera sucesión de obras o de artistas y lo conceptuará como el fenómeno sociocultural que en realidad es y en el cual la teoría y la práctica se complementan constante y reciprocamente.

Frederico Morais, crítico brasileño, señala tres nuevos comportamientos en nuestra crítica: haber descubierto Latinoamérica; recurrir a referencias político - sociales; cuestionar las vanguardias internacionales[1]
Nosotros por nuestra parte, diremos que la actual crítica latinoamericana se caracteriza por haber tomado conciencia de tres necesidades: la latinoamericanista; la división técnica del trabajo artístico en producción de objetos y en producción de teorías; la consecuente urgencia de teorizar nuestra realidad artística para poder transformarla con conocimiento de causa, medios y fines. Dicha teorización es la que justamente exige la fusión de la crítica con la teoría del arte y la consiguiente separación entre el artista y el investigador del arte. Pero tal fusión será transitoria, puesto que de inmediato aparecerá la necesidad de cuestionar las ideologías más profundas e inadvertidas de nuestra realidad artística que deseamos transformar, en cuyo caso precisaremos la investigación especializada, previo distanciamiento belicoso entre historiadores, teóricos y críticos; distanciamiento que ya despunta. Obsérvese que nuestros museógrafos ya se reunen separadamente. No importa si con el auspicio o la presencia de representantes del Museo de Arte Moderno de Nueva York; institución que parece buscar nuevos públicos para sus exposiciones y ofrece a cambio ocuparse de la difusión de nuestro arte en Europa y en U.S.A.

A partir de las luchas por la independencia políticas de nuestros países, hemos visto desfilar y desaparecer varios latinoamericanismos. Pero en el arte aparece con el libro de Marta Traba "La Pintura Nueva de Latinoamérica" (1961). Por primera vez se enfocó el arte de nuestros países como totalidad y con un espíritu latinoamericanista[2] que no es otra cosa que una de las caras de nuestra conciencia tercermundista; conciencia ávida de reconocer su identidad cultural mediante la búsqueda conjunta de soluciones a los problemas artísticos y sensitivos que nos son comunes.

SURGIMIENTOS Y CONTRAPOSICIONES EVOLUTIVAS

Las diferentes reuniones en torno a los problemas del arte latinoamericano que se han venido realizando desde 1970, comprueban mejor que otras fuentes el surgimiento de las preocupaciones por teorizar nuestra realidad artística con propios ojos y mente. Consecuentemente también atestiguan las contraposiciones que van siendo suscitadas por la aparición y el desarrollo de dichas preocupaciones. Dicho al paso, resulta muy sintomático que tales reuniones aparezcan después de la sucesión - en los años 60 - de numerosas bienales, todas éstas encaminadas a fomentar el avance de nuestro arte, comparándolo con el de otras partes y facilitando el intercambio de ideas entre los artistas.

La primera reunión fue en Quito (Ecuador, 1970). En ella se proyectó una publicación[3], cuyos textos cubren diversos aspectos del arte latinoamericano, tales como lo

nuestro, el mestizaje, su historia. Se trata, por lo general, de visiones panorámicas a trasluz de un saber humanista, un tanto proclive al regodeo intelectual. Algunas descripciones arrojan una que otra interpretación novedosa, pero sin ánimo investigativo y sin tocar problemas básicos.

En el simposio de la Universidad de Texas en Austin (U.S.A., 1975), organizado en colaboración con la revista mexicana "Plural"[4], se revivió la vieja cuestión de nuestra identidad colectiva, pero sin mayores resultados teoréticos. Se entretejieron opiniones alrededor del estado actual, la difusión y las constantes de nuestro arte. Si bien se mencionó la dependencia, predominaron en las discusiones los problemas prácticos de la promoción de las obras de nuestros mejores artistas en los centros internacionales del arte. Con todo, esta reunión reforzó el latinoamericanismo y posiblemente muchas de sus insistencias y omisiones acicatearon a uno que otro de los participantes.

1978 fue el año de los simposios dedicados al arte latinoamericano. Se inicia con el 1o. Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos (Caracas, junio - julio), En él participan representantes de Cuba y de España y las ponencias giraron en torno a tres temas:

1.- Situación Actual del Arte Latinoamericano. Las consideraciones aquí presentadas tuvieron un corte similar a las de Austin, aunque aludieron a problemas o aspectos concretos.

2.- Crítica, Teoría e Investigación de las Artes Plásticas en Iberoamérica. Dentro de este marco se reclamó la necesidad de producir teorías como una elemental división técnica del trabajo artístico y fueron presentados resultados de investigación museográfica y socioartística, así como balances del pensamiento latinoamericano que en el pasado se ocupó de dilucidar los problemas de lo nuestro en el arte. Mención aparte merece el documento presentado sobre el proyectado funcionamiento del recién fundado Centro de Investigación, Documentación y Difusión del Arte Latinoamericano, en Caracas. Sin lugar a dudas, nuestro pensamiento plástico había avanzado positivamente.

3.- El Contexto Social del Arte en Iberoamérica. Las ponencias sobre este tema - la mayoría de artistas -, iban de los consabidos actos de fé política al deseo de penetrar en las causas sociales profundas de las condiciones adversas que, para el arte, imperan en Latinoamérica.

Las siguientes conclusiones aprobadas en este encuentro, pueden servir de referencias al lector para juzgar el estado acutal de nuestro pensamiento plástico:

Los críticos estamos conscientes de que las condiciones socioeconómicas actuales tienden a desvirtuar la práctica y la ética del crítico. Sin embargo, recomendamos criterios objetivos:

Enseñar a leer la obra de arte. Esto implica la creación de aparatos o estructuras conceptuales que puedan servir al desciframiento, es decir, a la lectura de lo nuestro y de todos los niveles ideológicos que contenga la obra.

Difundir localmente los productos de todas las procedencias (obras, teorías, ideas, propuestas generales) en una total apertura a todas las proposiciones.

Detectar las necesidades colectivas, vale decir, realizar el esfuerzo de reconocimiento de las aspiraciones grupales reflejadas también en el crítico, con fines liberadores (fines que se logran precisamente en el reconocimiento claro de lo nuestro.)

Pormover la pluralidad artística. Insistir en la búsqueda de criterios objetivos para el análisis y la posterior formulación de teorizaciones.

Estudiar y dar a conocer las interacciones que se establecen entre el arte y la sociedad.

Recomendamos a los artistas combatir la dependencia cultural y sugerimos que los críticos y estudiosos del arte desarrollen nuevos métodos de análisis adecuados al contexto cultural latinoamericano y más favorables a la afirmación autónoma del hacer creativo de nuestros países.

Solicitar la libertad total de expresión y la abolición de toda censura en cualquier sistema político de Iberoamérica.

Pero más que las conclusiones, nos interesa aquí el hecho de haberse reconocido la conveniencia de que los artistas y los investigadores discutan por separado los problemas de nuestra realidad artística. Sobre todo nos interesa la superación de las proclividades que pudimos detectar en muchos de los enfoques de nuestros problemas. Tal superación requiere —a nuestro juicio - un espíritu dialéctico que concilie contrarios (lo universal y lo local, la teoría y la práctica) y que adopte una actitud "relacionista", esto es, tome el arte por el fenómeno (o proceso) sociocultural que es y lo relacione con los demás fenómenos. Y lo más importante, que diferencie e integre los siguientes procesos:

A- El de la realidad —determinada por nuestra dependencia— que puede ser nuestor arte, nuestra cohesión colectiva o nuestra identidad; realidades todas en interdependencia.

B- El de nuestras necesidades de cambiar la realidad de acuerdo a nuestros intereses colectivos.

C- El de nuestro conocimiento de las realidades A y B. Porque la realidad existe objetivamente (independiente del hombre) y se diferencia de la humanamente percibible o cognoscible y de la que percibimos según nuestro condicionamiento social y cultural. En buena cuenta, se trata de relacionar nuestra "conciencia social" con nuestro "ser social" (lo que somos, por ejemplo, se divide en lo que sabemos que somos y lo que todavía ignoramos).

D- El del instrumental del proceso C. Todos estos procesos están íntimamente ligados entre sí y los más urgentes son el C y el D.

Entre las reuniones, cabe mencionar otras dos: El 1o. Coloquio Latinoamericano de Fotografía, celebrado en México (mayo),

en el que resaltó la despreocupación teorética de los productores, no obstante haberse formulado aquí aspectos sociológicos, ideológicos y artísticos de la fotografía como arte y como medio de información[5]. Y el reducido simposio "Situación y Perspectivas de las Artes Visuales en América Latina", organizado por la más importante universidad de México (UNAM), que trajo la contraposición del pensamiento teórico-artístico y el histórico-artístico, al evidenciarse la cortedad del segundo en el tratamiento de los temas estipulados: Vanguardismo, Elitismo y Populismo, Nacionalismo, Modelos Técnológicos y Naturales.[6]

En noviembre último hubo dos simpiosis: uno relacionado con la 1o. Bienal Latinoamericana de Sao Paulo y otro a continuación en Buenos Aires, organizado por la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

El de Sao Paulo estuvo plagado de fallas de organización, faltaron las discusiones o se las entorpeció y fue imposible dialogar sobre "Mitos y Magia" —tema de la bienal —en las obras de arte presentadas, como estaba proyectado. Abundaron —eso sí— las ponencias de carácter antropológico por parte de los brasileños. Sorprende, sin embargo, el rigor teorético y el ímpetu investigativo, la actualidad y el latinoamericanismo de una decena de ponencias sobre problemas generales de nuestro arte, si a sus textos nos remitimos. Se expusieron consideraciones sobre nuestro arte popular (Eli Bartra y Mirko Lauer) y resultados de la aplicación de métodos en la lectura de obras (Carlos Silva) y en el conocimiento de la mecánica sociogenética de las vanguardias argentinas de los años 60 (Nestor García Canclini).

Por otro lado, se analizaba el pensamiento de teóricos latinoamericanos actuales (Rita Eder), se comparaba el movimiento artístico venezolano con el colombiano (Marta Traba) y se especulaba con espíritu heideggeriano (Jorge Romero Brest). Por último, se trazaba un paralelismo entre el mito del oro y el valor artístico (Jorge Glusberg), se enfocaban racionalmente los problemas del color (Israel Pedrosa), se penetraba en las ideologías del fútbol brasileño (Jacob Klintowitz) y se proponía el cuestionamiento de varias ideas fundamentales de arte (J. Acha). No faltaron, por supuesto, las posiciones tradicionalistas y de corto alcance teorético. Resultado: nuevas actitudes se abren paso y se difunden.

En Buenos Aires, en cambio, salieron a flote ciertas proclividades del pensamiento plástico en Argentina cuando teoriza. Nos estamos ateniendo a las ponencias de orden teórico, cuya gran mayoría fue presentada por críticos de ese país. Y es que cundió el exceso de información teorética y el abuso de vocabularios especializados, sin aplicación concreta ni aliento investigativo; quizás la situación política imponga la huída de la realidad y obligue a esconder las ideas bajo una profusión de neologismos. Sin embargo, percibimos actualidad en los jóvenes (Helena de Bértola y Rosa María Ravera, por ejemplo). Destacó el mexicano Oscar Olea, quien desplegó nitidez expositiva y rigor metodológico al dar cuenta del empleo de la teoría de información en el estudio de la obra de la pintora mexicana, Frida Kahlo. Inteligencia y conocimiento acusaron, por lo demás, varias ponencias de orden histórico o crítico-artístico.

AGREGADO TEORICO

Con el fin de escapar de la crónica y dar un testimonio de lo que hoy preocupa al pensamiento visual latinoamericano —y en vista de que tememos ser inexactos si tomamos ideas de otros teóricos—, presentamos a continuación las propuestas que hicimos personalmente en Sao Paulo y en Buenos Aires como indispensables para una redefinición latinoamericana del arte y para llegar a criterios objetivos de valoración artística; propuestas que demandan larga investigación, pues incumben a ideas arraigadas y son meras invitaciones a meditar:

1— Anteponer la producción a la conservación artística, pues resulta contraproducente que nuestros países en formación cultural, en cohesión colectiva y aun en proceso de conocer sus realidades básicas con propios ojos, miren absortos el pasado y lo foráneo del arte, en lugar de centrarse en la obligación de producir y en los productos actuales. Culpable es la idea de universalidad. No como la capacidad de la obra de ser leída sin limitaciones de cultura o raza, sino como la indumentaria persuasiva e imperativa con que el nacionalismo europeo y el estadounidense cubren dicha capacidad.

Centrarnos en nuestra producción actual, significaría contar con las siguientes ventajas: Que las condiciones sociales y culturales de la producción serían las mismas que las de la distribución y del consumo de lo producido. Que tendríamos que ver con los efectos inmediatos del producto, cuyo estudio demanda conectarnos con nuestra realidad artística, social y cultural; conexión para la cual no basta importar conocimientos, sino que nos exige producir nuevos, tornándose así la valoración artística en promotora y hasta en productora de conocimientos.

2— Dar prioridad a la innovación en lugar de la popularización del producto (el beneficio colectivo en vez del consumo individual de la mayoría de la colectividad). Porque si innovar es transformar lo establecido, entonces la ruptura aportada por la obra será más importante que su popularización; habida cuenta que toda innovación cultural tiene —en principio— vinculación popular, esto es, utilidad colectiva. La popularización se aferra casi siempre al consumo individual o vivencia de la obra, como la finalidad exclusiva del arte, cuando éste también abastece medios de producción artística y puede beneficiar a la colectividad a través de múltiples instancias. Necesario pues, cuestionar la idea establecida de vivencia o consumo.

3— Diferenciar entre lo estético y lo artístico (entre el todo y la parte). Esta es una vieja aspiración de varios estudiosos (K. Fiedler, J. M. Guyau, E. Utitz, M. Dessoir, J. Mukarovsky, A. Banfi), que hoy nos lleva a poner atención en la sensibilidad o subjetividad estética colectiva, cuyos mecanismos y necesidades de trans-

formación podemos detectar, gracias a los actuales adelantos de las ciencias sociales, y deducir criterios objetivos de valoración artística. Aludimos a una separación conceptual, pues es imposible separar el arte de la sensibilidad, como la ciencia de la razón.

4— Considerar la importancia de las singularidades de nuestro substrato mítico, puesto que éste precede a las ideologías del momento histórico e influye en ellas. Y el conocimiento de esta substrato nos hará tomar conciencia de que América Latina también es una realidad (o identidad) cultural.

5— Postular la vinculación popular como indispensable a toda producción cultural. No aludimos a la participación popular en el consumo del producto, que es secundaria, sino a la defensa, el conocimiento y la difusión de los intereses populares, así como la innovación, el descubrimiento y la divulgación de las caraoterísticas colectivas.

6— Formular la existencia y la importancia del sistema de producción artística y del conocimiento de su trayectoria, tanto la mundial como la local. Por sistema de producción artístico—visual, entendemos el conjunto de operaciones manuales (herramientas, materiales y procedimientos), sensitivo—visuales (sintaxis o composición) y téoricas (ideas y conceptos de arte, su semántica y pragmática), que se transmiten de generación en generación desde hace 40.000 años y de las que el productor se apropia mediante un aprendizaje.

No se trata de un organismo con su historia privada y la autosuficiencia de sus fuerzas internas. Es un sistema abierto y multiestable con una amplia y rica combinatoria de variables que como producto sociohistórico cambia continuamente y nunca se repite. En su trayectoria trae el peso de su larga historia, el de problemas por resolver y el de posibilidades por realizar que surgieron a instancias de conmociones (o revoluciones) sociales pretéritas y cuyo curso depende del individuo y sobre todo de las condiciones favorables o adversas de la evolución social. El sistema viene de la historia, como el talento del individuo. Pero este talento hállase condicionado también por el sistema o "progreso técnico del arte".

Del conocimiento de la trayectoria del sistema de producción pictórica, por ejemplo, podemos deducir criterios de valoración objetiva para establecer en qué sentido o grado una pintura producida acelera o cambia dicha trayectoria sistématica.

7— Tener siempre presente en toda investigación los efectos sociales y artísticos, sensitivos y culturales de los medios masivos. Así transladaremos las cuestiones socioartísticas al terreno de la percepción y de las ideologías que son puestas en circulación por los objetos tecnológicos y por las imágenes industriales y comerciales (fotografía y derivados).

Como continuación y apoyo de estas propuestas, expusimos posteriormente la necesidad de alejarnos del objeto y del artista, si es que aspiramos a lograr un mejor entendimiento de nuestra realidad artística. Nos apartaremos del artista, dedicándonos a estudiar dos factores hoy importantes: los efectos sensitivos de los medios masivos y las relaciones sensitivas (o estéticas) que predominantemente mantienen con la realidad los miembros de nuestras colectividades. Y abandonaremos el objeto denominado obra de arte, si principiamos a contruír un nuevo concepto de estructura artístico—visual, mediante el enfoque del conjunto de relaciones sensitivo—visuales en los elementos materiales y los significados de toda obra o acto humano.

Las razones son varias: no existe el objeto puramente artístico, científico o tecnológico; en todo objeto o acto humano coexisten estructuras científicas, tecnológicas y artísticas, aunque una predomine sobre las otras (y es que los objetos reflejan al hombre: su razón, su sensibilidad y sus necesidades de subsistencia material); todo objeto es susceptible de los más dispares y arbitrarios usos, sin que ninguno de estos coincida necesariamente con la intención del productor.

Además, téngase en cuenta que la obra de arte también nos enseña a percibir y a vivenciar nuevas estructuras artísticas, así como a descubrirlas donde quiere que se encuentren en la vida diaria, y que la mayoría de la gente sólo ve el objeto a la estructura informática en él contenida, pero no la artístico—visual. Por último, las nuevas artes distan mucho de producir objetos: insertan estructuras artístico—visuales en la tecnológica (diseño industrial) o en la informativa (diseño gráfico); aparte de que los medios masivos se valen las estructuras artístico—visuales para persuadirnos y manipularnos.

Consecuentemente, cuando hayamos construído este nuevo concepto de estructura artístico—visual y encontrado los métodos de enseñar a percibirla en cualquier objeto o acto humano —algo parecido a enseñar matemáticas mediante el concepto de conjuntos y no por números—, habremos situado el arte en su realidad, destruyendo, así las mistificaciones actuales del objeto denominado obra de arte y las presunciones de ésta de monopolizar lo artístico.

México, D. F., diciembre de 1978

Juan Acha

(1) Frederico Morais "Arte Latino-Americana de Teoría a Práctica" en le revista Vozes, 1978 No. 5. Rio Janeiro.

(2) Marta Traba "La Pintura Nueva en Latinoamérica" Librería Central Bogotá 1961.

(3) Damián Bayón "América Latina en sus Artes" Siglo XXI México 1973.

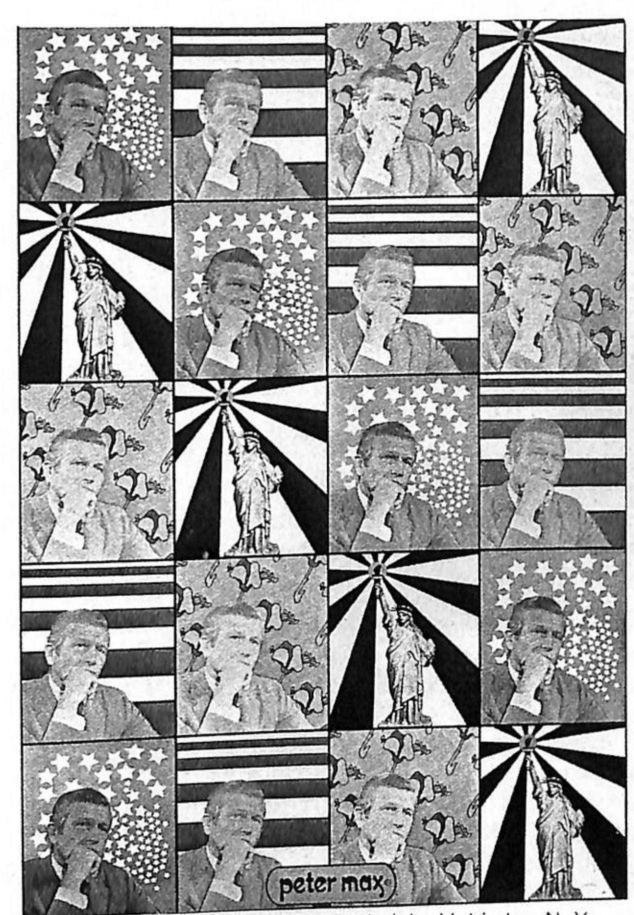
(4) Damián Bayón "El Artista Latinoamericano y Su Identidad". Marta Avila, Caracas 1977 —Contiene las discusiones de Austin—.

(5) Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Consejo Mexicano de Fotografía a. C. México 1978.

(6) Ver revista "Artes Visuales" No. 19, 1978 México.

ARTE PUBLICO

POR: LUIS CAMNITZER



Peter Max. Afiche para la campaña de John V. Lindsay N. Y. 1969. tomado de Prop–Art.



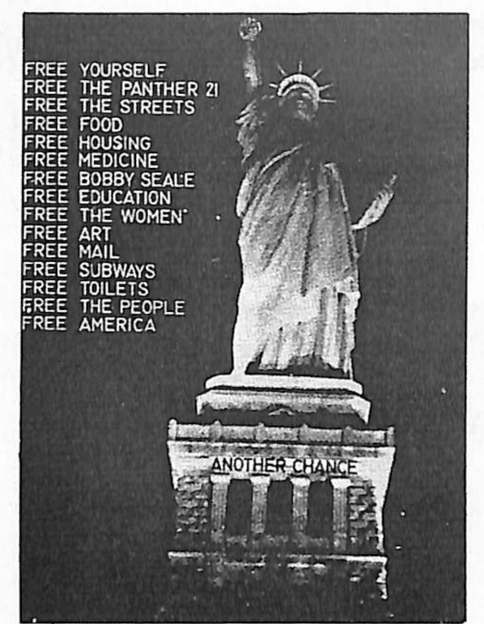
Afiche de Barra Productions. El Vicepresidente Agnew. 1970. tomado de Prop–Art.

El arte, como todo medio de comunicación, es un medio esencialmente manipulativo. Así como el conferencista manipula a sus oyentes con pausas, gesticulaciones, gritos y demagogias, el artista lo hace con su repertorio de elementos visuales. Ambos encuentran la forma más eficiente para transmitir el mensaje.

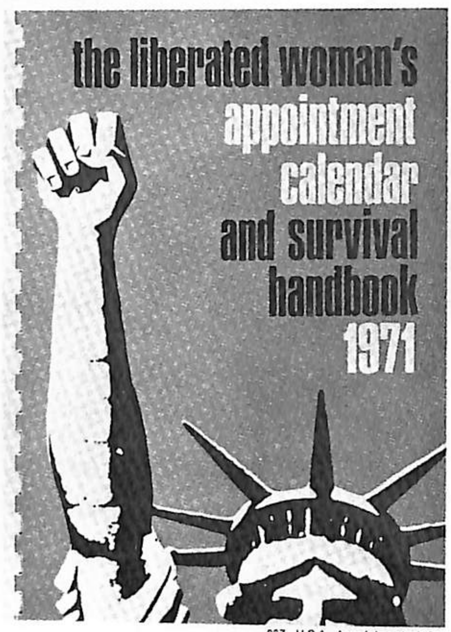
Si esto sucediera meramente en un nivel conciente, el proceso sería fácilmente reconstruíble y decodificable. Los trucos se reconocerían con facilidad, las contradicciones serían aparentes. Pero el proceso no se hace completamente en un nivel conciente, ni para el espectador, ni para el artista. El artista trabaja en gran parte condicionado por su estructura ideológica, la cual no es necesariamente lo que el artista cree o dice que es su ideología. Esta contradicción subraya la importancia de la actitud ética del artista, aún cuando también muestra las limitaciones de esa misma actitud.

Considerando que la propia palabra manipulación ya tiene connotaciones éticas negativas dentro de ciertos parámetros de nuestra cultura, la posibilidad de decisión ética del artista queda reducida a la definición de la meta de esa manipulación. Un ejemplo claro de que el fin justifica los medios, al menos en el campo del arte. Pero áun cuando la meta está decidida con cierta definición, esto no significa que esté definida con claridad, o que en el proceso de ejecución no se estén colando elementos contradictorios, al punto de negar la meta establecida.

Esta contradicción entre la finalidad y los medios utilizados a veces se produce con bastante nitidez. Por ejemplo el cuadro político de izquierda con mensaje anticapitalista. El mensaje manifiesto es claro, en general literalmente descriptivo. El medio, por definición y por tradición, es una manera de producir mercancías, por lo tanto un promovedor del mercado de consumo, un productor de consumidores pasivos. La meta, por implicancia del mensaje, es la de concientizar al espectador en contra de una condición social y económica opresiva. Con los tres ingredientes a la vista, solamente queda sacar cuentas para cada obra particular y ver si hay un saldo a favor de la meta o en contra. La estructura ideológica del artista lo llevó a pintar, la ideología lo llevó a decidir la meta. La meta, en forma simplista, determinó el mensaje sin llegar a afectar



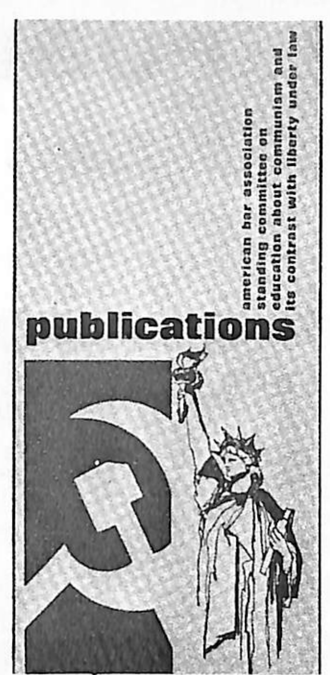
Afiche de "Las panteras negras". 1970 U. S. A. tomado de Prop–Art.



Carátula para calendario. 1971. U. S. A. tomado de Prop–Art.

la estructura ideológica. La falta de conciencia de que bajo ciertas circunstancias ya la decisión de empuñar un pincel puede tener todas las decisiones políticas hechas de antemano sin siquiera haber tocado la tela, condena a un alto porcentaje de obras de arte.

Al pasar al "arte público", parte de las acusaciones de consumismo parecerían quedar contestadas. El arte pasaría a ser un bien común, dejaría de estar confinado a paredes privadas o a santuarios-museos, perdería su comerciabilidad, etc. Pero adquiere claridad ideológica?. Puede ser que sí, aunque no en el sentido deseado por la izquierda.

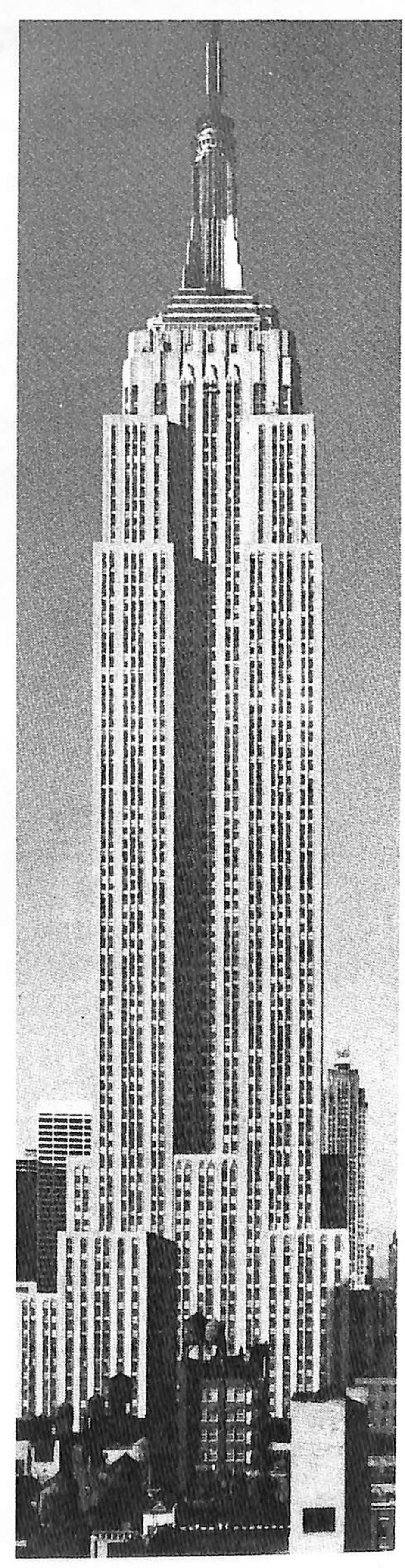


Afiche de ABA U. S. A. 1.970

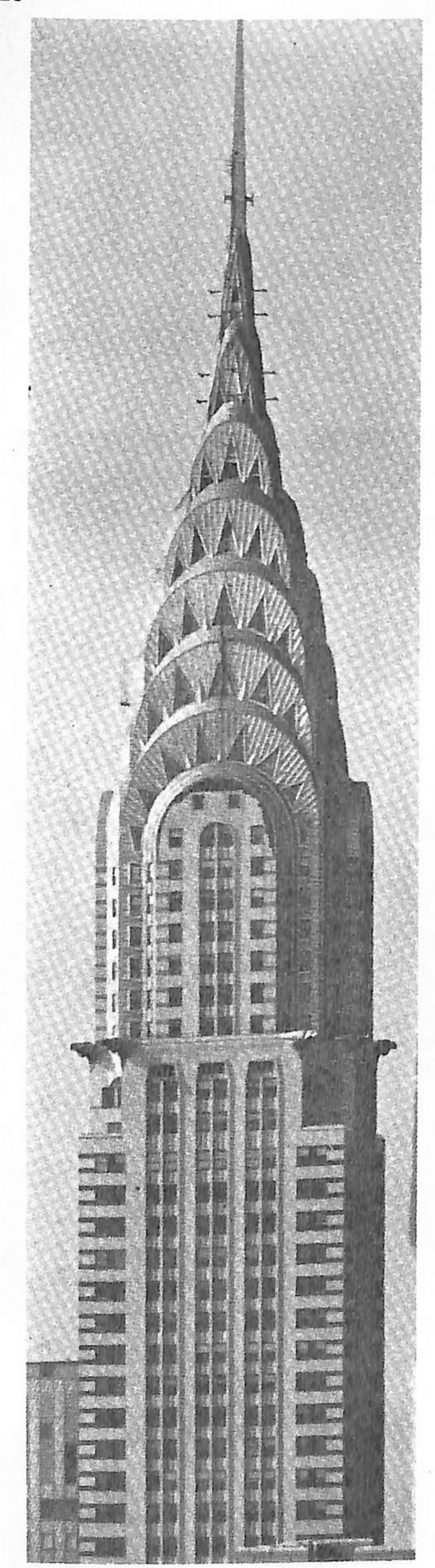
El arte público tiene un aspecto de inescapabilidad que, con pocas excepciones, lo tiñe de totalitario antes que el artista haya "tocado la tela", antes de decidir forma o contenido. Así también tiene un poder exagerado para perpetuar estereotipos culturales completamente arbitrarios que bajo otras condiciones se borrarían del mapa rápidamente. La Estatua de la Libertad fué comenzada en 1874. En su momento pudo haber tenido algún sentido, alguna identificación cultural. Hoy, sacándole el título y la función, pasaría a ser un disparatado homenaje a La Incendiaria. La corona de espinas y sus 50 metros de altura quedarían inexplicados, con margen para el misterio.

En términos más generales, la teoría del arte público tradicional es la pedagogía del consumo. La pedagogía del consumo se basa en el concepto de que el conocimiento se imparte. No es algo que se crea en el acto de conocer. Es una mercancía que alguien posee y los demás carecen. Es parte de un monopolio, solamente quebrado cuando el poseedor decide repartirlo. El que lo recibe lo recibe tal cual, absoluto, inmutable, y lo tiene que recibir agradecido. La reinterpretación o la duda es herejía. Como por ejemplo llamar Incendiaria a la Libertad.

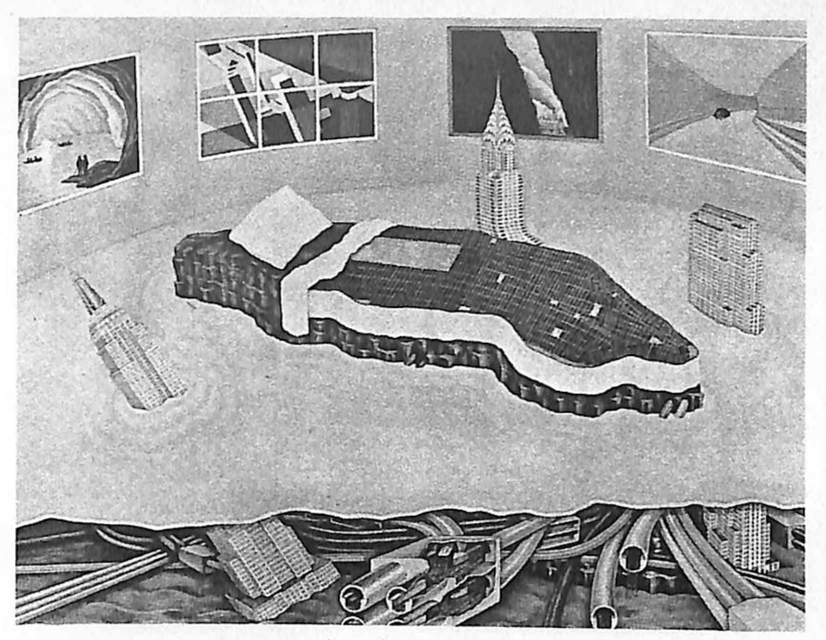
En el caso del arte público, su presencia ineludible obliga a conocer. Es la misma técnica que encierra al alumno en un salón durante una hora, lo obliga a estar sentado y lo fuerza a escuchar a alguien que lo puede castigar con la pérdida de un año de estudios. Mientras en la escuela la cárcel es el edificio, en el arte pú-



El Empire State Building. N. Y. tomado de Skyscraper Style.



El Edificio Chrysler. N. Y. tomado de Skyscraper Style.



Madelon Vriesendorp: Freud ilimitado (1976): la pintura muestra la etapa final de las torturadas relaciones entre los edificios Chrysler y Empire State (los románticos amantes originales) y el RCA (el intruso). Solo el subconciente de la infraestructura del subway de Manhattan continúa operando, indiferente a la agonía psicológica en la superficie. Este cuadro se reconstruirá en tres dimensiones para formar el ambiente didáctico alegórico que hará comprender la ciudad, en el Welfare Palace Hotel del "proyecto idealizado" de OMA.

blico la cárcel es el sistema de circulación. La autoridad del maestro es equivalente a la escala del monumento. Ambos se construyen en forma de probar su "verdad". Ambos aplastan al oyente o al espectador y a su potencialidad crítica. El posible mensaje liberador de la obra de arte queda negado por las cadenas que lo transmiten. Ambos son productos de la misma estructura ideológica.

Al igual que en la arquitectura, predominan los valores simbólicos establecidos por los poderes que financian la obra. El arquitecto, de por sí viciado al crear espacios para la gente en lugar de enseñar a crear espacios, se vicia más al crear arquitectura pública. La arquitectura pública no es para la gente, es para el símbolo. Es arquitectura que formalmente no solamente explica que es lo que el edificio hace, explica también como hay que leerlo. El edificio tiene importancia, nivel económico, jerarquía social, función. El individuo vuelve a ser enfrentado a una verdad absoluta e ineludible. Los espacios accesibles quedan separados de los espacios inaccesibles por elaboradísimas herrerías ornamentales, elegantes, barrocas y transparentes. Rejas que terminan en punta de lanza para ensartar a los rebeldes.

El principio mismo del arte público no tiene porqué quedar completamente condenado con esta crítica. Son las estructuras ideológicas que lo financian y lo producen dentro de ciertas coordenadas socio-culturales las que quedan condenadas. Son coordenadas que generalmente son nuestras coordenadas. La revisión de las ideologías y de las estructuras ideológicas puede al menos aclarar los mensajes manifiestos en relación a los mensajes escondidos. La reja asesina es clara en su intención. Es la vestidura estética que la endulza y nos obliga a consumirla como gran orfebrería, como producto cultural positivo. El cuadro comprometido es claro en su estética. Es el medio utilizado el que posiblemente nos está aletargando en lugar de concientizarnos.

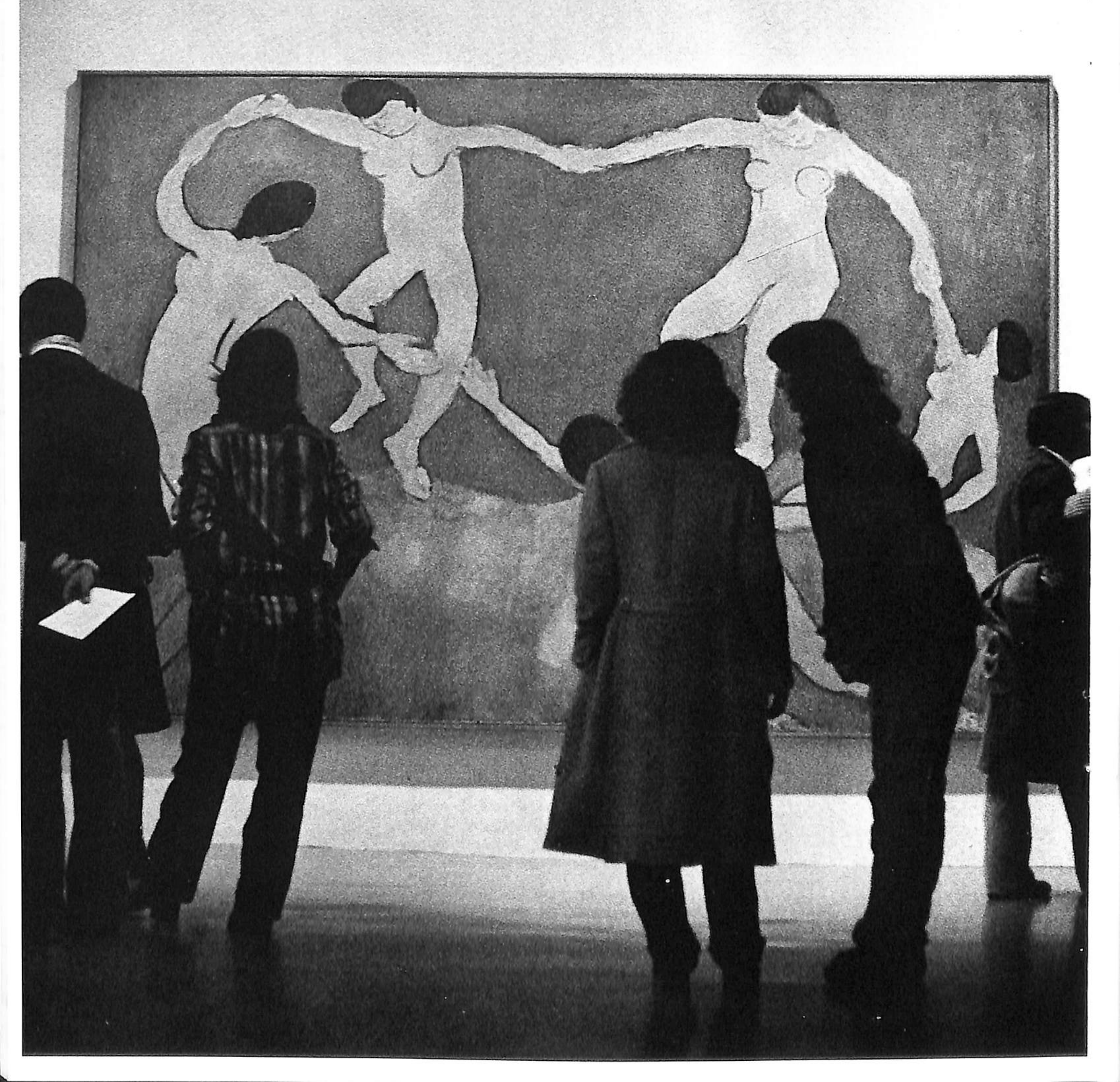
El arte público es demasiado potente en términos puramente publicitarios como para ser tratado en forma a–ideológica. Trasciende la escala individual, tanto del artista como del espectador. Establece una forzada relación pedagógica que obliga al artista a ser responsable de la "lección" que presenta.

La alternativa está en esa lección. Impartimos el dogma o enseñamos a aprender. Condenamos al espectador al consumo eterno o le damos los instrumentos para su liberación. Lo sometemos a la escala del poder, sea este gubernamental, financiero, o nuestra propia megalomanía personal, o le enseñamos la medida de su propia escala y el que hacer con ella.

Cualquier respuesta a estas alternativas tiene su ideología definida. Cualquier forma que cristalice la respuesta tiene forzosamente también que formalizar la ideología hasta alcanzar la estructura ideológica. Si no no hay pedagogía real. Hay fraude.

SUPEREXPOSICIONES BLOCKBUSTERS.

POR: JOHN STRINGER



John Stringer es australiano y trabajó en Melbourne como Oficial de Exposiciones en la National Gallery de Victoria de 1961 a 1970, antes de unirse al Museum of Modern Art en Nueva York como Director asistente del programa internacional. Desde 1975 ha trabajado en 3 "blockbusters": primero como Curador Asistente de William S. Liebermann, quien seleccionó **Maestros Modernos: de Manet a Matisse** para el Museo de Arte Moderno de Nueva York; después en 1977 como Director Ejecutivo de la Australian Art Exhibition Corporation estuvo a cargo de **La Exhibición China** mientras estuvo en Australia; y más recientemente (para la misma organización) impulsó y coordinó **El Dorado: Oro Colombiano.**

*** Página opuesta**
Visitantes viendo la exposición MATISSE EN LA COLECCION DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK. Fotografía: Luis F. Zapata.

En exhibiciones de arte, el término **"blockbuster"** (gran bomba de demolición altamente explosiva) designa lo mayor y lo mejor. Está a la cabeza de la lista y goza de un status regio en la siempre prolífica y aparentemente interminable sucesión de muestras de arte. Renombradas como las más destacadas, costosas y populares entre las exhibiciones de los museos, las "blockbusters" son producidas con un cuidado y sofisticación que se nota no sólo en la selección de objetos, sino también en su presentación y promoción. Son por naturaleza algo excepcional y fuera de lo ordinario: ambiciosas en tema y alcance, tales producciones dependen de una cuidadosa y detallada organización y requieren la dedicación de un experto grupo de perceptivos diplomáticos, eruditos, curadores, diseñadores, empresarios y administradores. Los riesgos son altos y el costo de montar una "blockbuster" solo es sobrepasado por los fantásticos avalúos de los objetos mismos. (Las 233 antigüedades que viajaron a Australia en La Exposición China durante 1977 fueron tasadas por un total de US $200.000.000!).

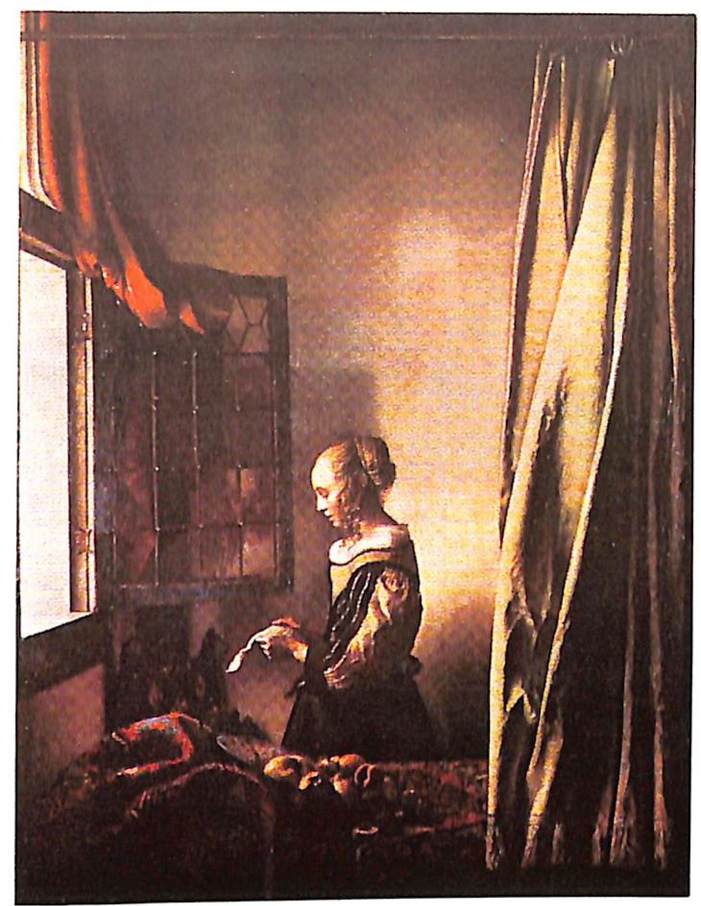
Las "blockbusters" recorren un ámbito que va desde la arqueología y la antiguedad hasta los primeros maestros de la pintura moderna – Cezanne, Monet y Matisse. Aunque se evita el arte contemporáneo, las "blockbusters" tienen un equivalente con grandes muestras panorámicas tales como la **Bienal de Venecia** y la **Documenta de Kassel,** sin embargo es raro y difícil que una bienal sea seleccionada con los elevados y rigurosos cánones de juicio estético que se aplican al arte del pasado. Así pues existe un fuerte énfasis en la historia y los valores establecidos tanto estéticos como monetarios. Las mejores exposiciones implican un alto carácter analítico, y están compuestas por un cuerpo de trabajos relativamente pequeño y finito, pero con minuciosos exámenes realizados con considerable detalle —especialmente en relación con el ambiente y la época de su producción. Aunque algunas muestras son grandes (**El esplendor de Dresden** es excepcional con más de 700 obras) este no es un prerrequisito por cuanto las "blockbusters" son clasificados ordinariamente por la calidad más que por la cantidad de obras que contienen. Algunas de las más famosas producciones han sido comparativamente pequeñas —**Tesoros de Tutankamen** con sólo 55 piezas y **Tesoros del Arte Primitivo Irlandés** con 70, son dos ejemplos notorios. Las "blockbusters" no son exposiciones pasivas que se contentan simplemente con centrarse en un grupo de notables obras cumbres de arte. Son expresiones fuertemente tendenciosas y conforman un intento agresivo, deliberado y propagandístico de convencer al público sobre el alto mérito estético del material que presentan. Pero es principalmente en su asociación con el comercio donde las "blockbusters" se diferencian de las grandes exposiciones que las precedieron.
Aunque muchas muestras examinan piezas predeciblemente populares —Impresionismo, Tutankamen, etc.— el éxito de otras igualmente bien planeadas pero mucho más esotéricas y extravagantes como **La Exposición China, Los Años de Monet en Giverny** y **El Oro Escita,** sobrepasa incluso la ambición de sus promotores. La oportunidad de producir una exposición semejante, de documentar una tesis particular con piezas superlativas y de otra forma practicamente inaccesibles, de reunir grandes obras contemporáneas en un contexto coherente, de que los objetos sean tratados, exhibidos y examinados adecuadamente y documentados en publicaciones especializadas, se constituye en algo así como el culminante "sueño húmedo" de un curador.

Existe un concienzudo esfuerzo para localizar las "blockbusters" en los lugares más prestigiosos donde, como las producciones teatrales de más éxito, atraen una audiencia numerosa. El lugar es usualmente un museo prominente —una institución seria y reconocida oficialmente— y la ocasión añade encanto a la reputación tanto del prestador como del anfitrión. Como invariablemente las muestras implican cambios internacionales, las "blockbusters" representan los intereses de dos naciones y requieren una desusada concentración de talentos exigiendo colaboración del gobierno, la empresa y las agencias privadas. Aunque la intención primordial de las "blockbusters" debe ser el servicio al público, hay muchos beneficios marginales para quienes se asocian en la producción: el museo gana visitantes e ingresos, mientras el prestador, el patrocinador o el gobierno reciben una imagen pública favorable. Teniendo en cuenta que los temas son planteamientos ambiciosos y complejos sobre la cultura universal, rara vez significan la inmortalización de curadores individuales y más bien expresan el consenso colectivo de una mentalidad de grupo envolviendo al prestador y al pretario en papeles significativos.

Inherente al concepto de "blockbusters" es el hecho de que es difícil convencer a los prestadores (a pesar del prestigio y la prominencia que reciben las exposiciones) de facilitar obras maestras. Los esfuerzos heroícos requeridos en la organización subrayan su separación del programa regular de los museos. Las "blockbusters" representan una dedicación masiva y aquello por lo que la institución misma puede esperar ser juzgada, en la misma forma que los museos son valorados y criticados con base en sus adquisiciones.

En cualquier caso, por llevar ante el público magníficas piezas originales (frecuentemente desconocidas), las "blockbusters" han llegado a ser esenciales en el contexto de los museos actuales. Ya las grandes colecciones públicas del mundo han sido conformadas, y la capacidad de los museos para continuar coleccionando en ciertos campos se ha reducido notablemente no tanto por las dificultades financieras, como por las restricciones gubernamentales que prohiben la exportación de obras maestras. Esto mismo ha inspirado algunas nuevas soluciones tales como la consolidación de museos separados en una organización central que les permita compartir sus recursos y colecciones (por ejemplo The Fine Art Museums de San Francisco). O como el principio de adquisición compuesto, cuando dos o más museos compran colectivamente un trabajo y se turnan para exhibirlo. El potencial de este programa como solución para colecciones importantes lo enfatiza su aplicación en 1973 para la adquisición conjunta por el Louvre de París y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York de un raro y sobresaliente peine litúrgico en marfil del siglo XIII de Ausburgo. Pero a





Johannes Vermeer. NIÑA EN LA VENTANA LEYENDO UNA CARTA. Alemania 1658. Oleo sobre lienzo. 83 x 64.5 cms. Colección: Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden. Exhibición: EL ESPLENDOR DE DRESDEN. Fotografía: Metropolitan Museum of Art.

pesar de esto las más prominentes expresiones recientes del gusto y conocimiento contemporáneo se han realizado a través de exposiciones: es raro de hecho encontrar un museo que no monte muestras temporales. Para actuar como instrumento cultural efectivo y mantener su papel como centros de estímulo y erudición, los museos requieren una entrada constante de información. El concepto de "blockbusters" es capaz de mantener este tráfico y posiblemente de exceder incluso el movimiento de información anterior. Aunque lugares tradicionales de exhibición como el Grand Palais en París y la Royal Academy en Londres (que no son museos) han sido sitios importantes para las "blockbusters", esta actividad misma sólo puede ser clasificada como una extensión de la disciplina de los museos. No es una coincidencia que grandes colecciones como la National Gallery de Washington, el Metropolitan Museum de Nueva York, y el British Museum de Londres hayan estado entre los más prominentes promotores de "blockbusters".

Cómo surgen las exposiciones y quién paga las cuentas?. Cualquier museo importante tiene políticas claramente definidas sobre adquisiciones y exposiciones, pero su capacidad de implementarlas está restringida por la disponibilidad de material. Frecuentemente es la brillantez de un determinado individuo estableciendo relaciones y abriendo nuevos caminos hacia recursos notables considerados previamente como inaccesibles, o el hecho de que un nuevo régimen (político o de otro orden) dé acceso de improviso a trabajos hasta entonces inalcanzables. Hay una competencia considerable entre los participantes para reclamar los créditos por promover un evento notable, y hay también una cierta lucha tras bastidores para asegurar el reconocimiento por un golpe maestro. Pero a este respecto debe hacerse énfasis en que el conocimiento y el entusiasmo de los curadores son elementos esenciales en las negociaciones, y que nadie entiende las implicaciones de un gran intercambio mejor que los museos mismos. Nada alimenta el éxito, tanto como el éxito, y cualquier proyecto razonablemente aplaudido inspirará toda una generación de vástagos.

Los beneficios para el prestatario son más bien obvios, pero también el prestador tiene compensaciones. La principal es el prestigio asociado al evento; cuando una



ESTATUILLA DE AFRODITA CON PRIAPUS. Italia — 1er. siglo d. c. Mármol dorado con incrustaciones y rastros de pigmentos, altura 62 cms. Colección: Museo Arqueológico Nacional, Nápoles. Exhibición: POMPEYA 79. Fotografía: Museo Americano de Historia Natural.

← Página opuesta
TUTANKAMEN EL HARPONERO. Egipto 1325 a. c. Madera tallada con yeso, oro, pintura e incrustaciones de vidrio y metal. Altura 69.5 cms. Colección: Museo del Cairo. Exhibición: TESOROS DE TUTANKAMEN. Fotografía: Lee Boltin.

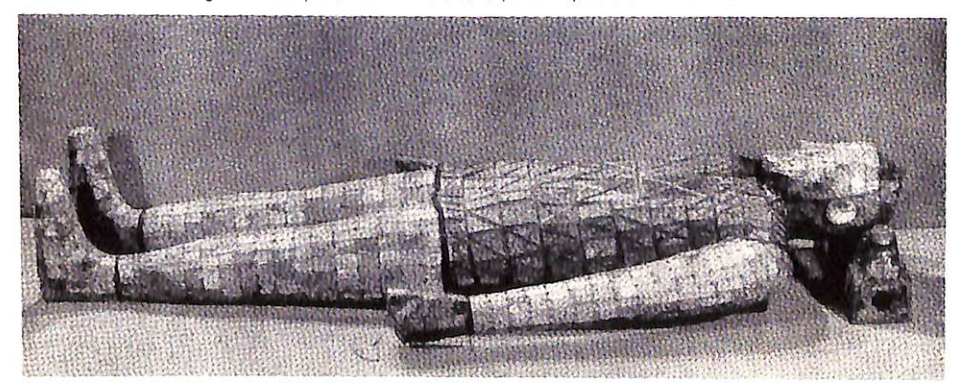
exposición se vuelve una noticia mundial el prestador recibe muchísima publicidad y adulación en un contexto particularmente favorable. El prestador aventura tanto cuando se permite la salida de tesoros nacionales que ningún ingreso por la exhibición puede considerarse en absoluto como compensación adecuada por el riesgo de pérdida o daño. Tal desprendimiento es entonces acreditado con los más nobles sentimientos de generosidad y altruismo pues los trabajos mismos como una herencia invaluable e irremplazable, son objetos que nadie espera razonablemente verlos fuera de su tierra. En una situación política difícil este gesto ciertamente significará una ventaja para el prestador, y no parece coincidencial el hecho de que los **Tesoros de Tutankamen** se encuentren en los Estados Unidos en este momento de la historia.



MASCARA FUNERARIA DE TUNTANKAMEN, Egipto, 1325 a. c. Oro incrustado con lápizlazuli, vidrio, cuarzo, cornalina y obsidiana. Altura 54 cms. Colección: Museo del Cairo. Exhibición: TESORO DE TUTANKAMEN. Fotografía: Lee Boltin.

En metrópolis como Nueva York la mayor parte del ímpetu para una "blockbuster" proviene de museos importantes y es propuesta de acuerdo a un plan experto y con autoridad. En casos regionales las "blockbusters" son impulsadas con mayor frecuencia por agencias del gobierno, debido al prestigio diplomático, situación que plantea grandes posibilidades de fricción con los museos locales, especialmente cuando van en dirección contraria a sus deseos establecidos de tener un papel más activo en la selección de la dieta que dan a su público. Durante 1977 mientras **Pompeya** estaba mostrándose en Londres, sus organizadores italianos iniciaron conversaciones para presentar la exposición en Australia. Estas ofertas tempranas suscitaron un cierto grado de preocupación y sospecha profesional acerca de la calidad del material y su puesto en relación con otras prioridades de exhibición, pero ya esto se ha resuelto y la exposición está programada para comenzar en Australia en 1980.

TRAJE FUNERARIO DE LA PRINCESA TOU WAN. China, Dinastía Han, 113 a. c. Jade tejido con hilos de oro. 172 cms. de largo. Colección: Pueblo de la República de China. Exhibición: EXHIBICION CHINA. Fotografía: Corporación Australiana para Exposiciones de Arte.



Londres, París y Nueva York pueden anticipar al menos un par de "blockbusters" cada estación, pero cada una de estas capitales culturales tienen ya un público amplio, bien informado, sofisticado y afluente, acostumbrado a exhibiciones maravillosas y familiarizado con destacadas colecciones locales. Sus comunidades intelectuales son lo bastante amplias como para soportar exhibiciones que en otras partes serían consideradas elitistas, pero fuera de estos centros la promoción se hace cada vez más importante porque sin atraer audiencia toda la aspiración educacional de una exposición se frustra.

La popularidad es esencial para justificar el gran esfuerzo y el enorme costo de

montar una "blockbuster". Esto influye con fuerza en la elección actual de temas para las exposiciones, pero aún así es necesaria una gran campaña de promoción para asegurar la adecuada concurrencia. Exposiciones con temas sensacionales como **Pompeya** y **Tesoros de Tutankamen** son de éxito garantizado –ya que contienen mucho de los tres fundamentos que Roy Strong (director del ejemplar Museo Victoria and Albert, de Londres) proponía irónicamente como centrales para la aceptación por parte del público de una "blockbuster": sexo, muerte y joyas! Para mantener el interés público hay más de un elemento en juego, porque la mayor cantidad de público fuera de los habituales visitantes de los museos deben entusiasmarse suficientemente con la idea para estar preparado para dormir en la calle, o al menos para estar horas esperando en fila para lograr la admisión y eventualmente ver la exhibición en condiciones de apiñamiento muy desagradables. En situaciones regionales donde la población está muy por debajo de los 8 millones de habitantes de las grandes ciudades del mundo, existe un real peligro de sobresaturación y de que el público pueda llegar a sentirse cansado con las exposiciones si ocurren muy frecuentemente.

Aunque dependen del apoyo masivo de la maquinaria de promoción, las "blockbusters" deben mostrar, por definición, material que haya sido muy celebrado. Es un hecho afortunado que la mayoría de los directores de museos temen a la censura profesional y pública y son suficientemente inteligentes con sus asesores expertos como para mantener una visión panorámica del arte mundial y programarse para encontrar algo que satisfaga el escrutinio tanto de la crítica como del público. Caminando esa estrecha línea entre el elitismo y el populismo es posible comprometerse por ejemplo, con una exposición como **El Dorado: Oro Colombiano,** simplemente porque los objetos resultan ser un material precioso.

El apoyo de imperios periodísticos tales como el Times de Londres (que patrocinó **la Exhibición China**) ilustra claramente el vital papel de apoyo de los medios noticiosos en el éxito de cualquier "blockbuster". Teniendo en cuenta que los bronces y cerámicas chinas han sido tradicionalmente reino exclusivo de informados conocedores y bastante alejados de los gustos de la bulliciosa multitud, el logro del Times parece muy notable. En 1975, durante la exhibición en Melbourne **de Maestros Modernos: de Manet a Matisse** se hizo una encuesta de asistencia. El informe subsecuente de Beryl Doraldson y



NEGRO CON MATRIZ DE ESMERALDAS. Alemania. 1724. Johann Melehior Dinlinger & Balthasar Permoser. Plata dorada, piedras preciosas, madera, laca, conchas de tortuga. Altura 63.8 cms. Colección: GRUNES GEWOLBE, DRESDEN. Exhibición: EL ESPLENDOR DE DRESDEN. Fotografía Metropolitan Museum of Art. (Las esmeraldas son colombianas; el vestido, el tocado de plumas y los tatuajes sugieren que la figura es una representación de un indio americano).

John Langer señala "72.3°/o de los encuestados dieron los medios de comunicación como fuente de información y casi la mitad de ellos específicamente los periódicos".

En la prensa aparecen con regularidad superlativos:

"Es poco probable que volvamos a ver jamás algo como esta exposición!".

(Hilton Kramer en la reseña **Cezanne: Los trabajos tardíos** para el New York Times).

i. . . La más importante exhibición que visitó nunca a Australia. . .!

(Sidney Morning Herald en la reseña **Maestros Modernos: de Manet a Matisse**).

Tales afirmaciones hacen eco a los remitidos de prensa de los museos mismos:

¡Henri Matisse es quizá el pintor del siglo XX más aclamado universalmente y uno de los gigantes indiscutibles del arte moderno! (Museum of Modern Art. New York, otoño 1977).

i. . . Una de las más significativas exhibiciones que jamás hayan tenido lugar en el museo. . .! **(Cezanne: Los últimos años,** Museum of Modern Art New York, otoño 1977).

i. . . La más completa muestra que se dedicó nunca a la historia de coleccionar. . .! (**El Esplendor de Dresden,** Metropolitan Museum of Art, New York, otoño 1978)

Claro que también los títulos de las exposiciones hacen bastante para fijar la disposición de respuesta del público: **Esplendor de Dresden, Tesoro Dorado del Perú, Tesoros de Tutankamen, Tesoros del Arte Irlandés Temprano, etc.**

El éxito es un capital tangible medido por cifras de asistencia –el juego de los números. Aquí radica una de las fallas potenciales del programa. Puesto que es un prerrequisito que la muestra sea un éxito, existe la posibilidad no sólo de que se sobreenfaticen los aspectos más sensacionales para la promoción, sino también que la exposición misma puede convertirse en mera alcahuetería al gusto del público, determinada por su potencial taquillero.

La motivación del público para visitar una "blockbuster" está parcialmente inspirada por conocimientos preexistentes; puede representar curiosidad saludable o degenerar en trivial novelería. A menos que se planteen preguntas constantemente para determinar por qué cierto arte debería ser tan respetado y valorado, el programa será invalidado y la gente fracasará en entender los originales que está viendo, cayendo en una necia aceptación de la tiranía de los museos. Intrinsecamente una obra de arte no sufre ningún cambio ni se hace de algún modo mejor al ser mostrada a millones de personas. Aunque sí se hace considerablemente más famosa y valiosa.

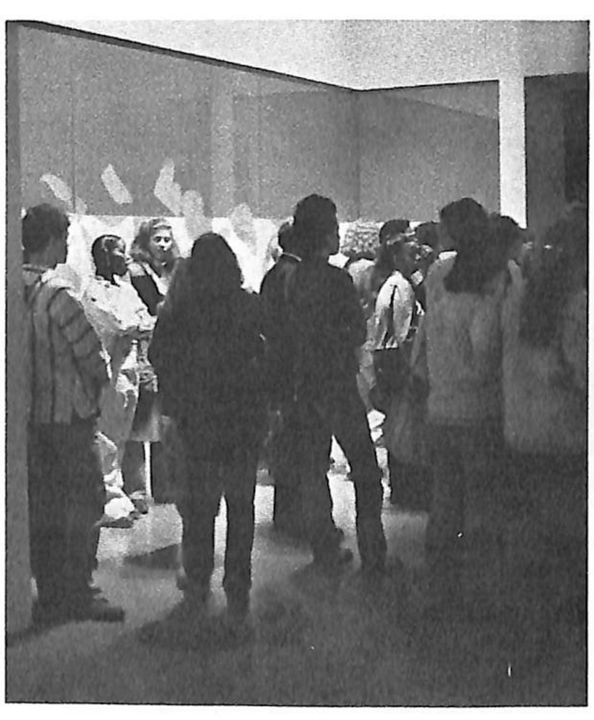
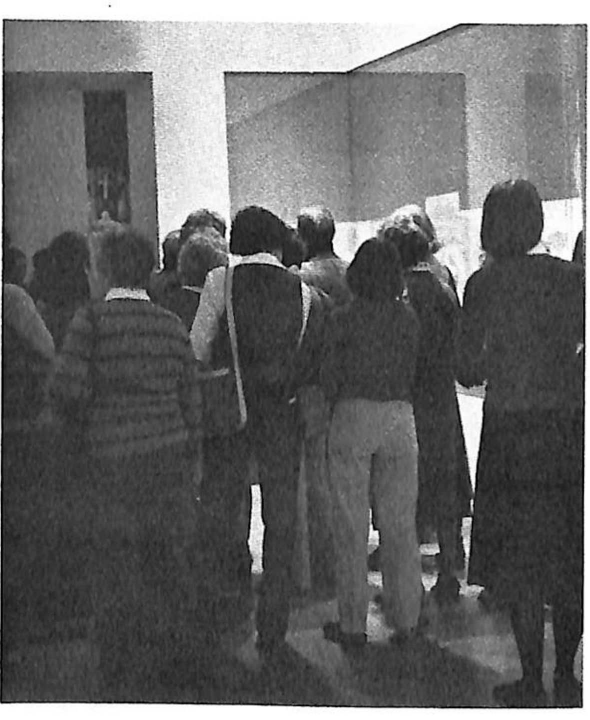
Las "blockbusters" añaden crédito a la leyenda de calidad en arte. Y esto tiene el efecto de mantener el status quo. Nuestra manera de mirar objetos artísticos está determinada por nuestra herencia europea –todos hemos aprendido y aceptado la idiosincracia del gusto occidental– y naturalmente esto influye también en el modo en que apreciamos e interpretamos el arte no occidental. Los chinos estaban tan molestos con el catálogo escrito por el erudito inglés William Watson para la exposición en Londres de la **Exhibición China** que insistieron en controlar el texto del catálogo para las presentaciones subsecuentes: la paradoja es que este detalle no ha influenciado de ninguna manera la amplia aceptación general del texto de Watson, en el mundo, el cual es preferido aún sobre el que los mismos chinos produjeron. Sea esto o no un complot deliberado para mantener la supremacía europea en el papel de creador del gusto, las "blockbusters" ciertamente tienen el efecto de endosar y fortalecer los patrones prevalecientes de peritazgo y precios del mercado. Y este parece un problema insoluble ya que las "blockbusters" sólo

pagan cuando la asistencia es alta, y con tan altos gastos involucrados, es probable que nadie corra el riesgo con material relativamente poco reconocido (aunque en esta inexplorada categoría hay cosas asombrosamente bellas como los textiles peruanos). Esto hace difícil cambiar el gusto, ganar aceptación para alguna cultura alternativa fuera de la tradición occidental, incluso promover cualquier forma de pensamiento diferente sobre arte. Para los profesionales de los museos la oportunidad de revaluar y abrir nuevos puntos de vista es uno de sus papeles más retadores y gratificadores. Los museos son por naturaleza instituciones conservadoras y en las exposiciones, especialmente cuando están implicadas grandes sumas de dinero, se sienten más seguros siguiendo la moda que guiándola. Pocos tienen el coraje (o los recursos) para montar una exposición importante a gran escala a menos que sea rentable.

Las "blockbusters" más exitosas atraen grandes multitudes (durante los 612 días que estuvo exhibida en Estados Unidos **Tesoro de Tutankamen** atrajo 5.597.000 visitantes, en promedio de 9.145 diarios) e incluso cuando disponen de amplio espacio para exhibiciones no hay manera de eliminar la congestión alrededor de los objetos. Los museos hacen lo que pueden para aliviar el tedio y la incomodidad a los que aguardan en la fila. La venta previa de boletas para **Tesoro de Tutankamen** en Nueva York no logró de ninguna manera eliminar las colas, solamente alejar parte de la congestión de los predios del museo. Otras instituciones han tenido éxito sentando al público en una antecámara donde pueden descansar mientras miran un audiovisual de introducción antes de entrar. Pero frente a las extraordinarias concurrencias y al apiñamiento, las "blockbusters" pueden ofrecer muy poco en términos de comodidad personal y deben juzgarse más apropiadamente en relación con el estímulo y la educación que proveen.

Los fanáticos de los museos sostienen que una reproducción no es substituto para un original, y que mientras más estable y auténtico es el original nos acercamos más a la verdad y al esclarecimiento. En el mejor de los casos una "blockbuster" puede iluminar toda una época simplemente presentando una secuencia lógica bien escogida de objetos contemporáneos, permitiéndonos hacer nuestras observaciones y juicios con base en hechos indiscutibles. Este acceso a originales de gran calibre constituye la principal justificación para las "blockbusters" (como la ha sido para el principio fundamental de las colecciones de museos desde su comienzo a principios del siglo XVIII). Pero lo que más se cuestiona de las "blockbusters" es su legitimidad: son un genuino deseo de ilustrar al público, un mecanismo para atraer más gente a los museos, o meramente un ardid para hacer dinero?.

Las exhibiciones son una disciplina que depende de la respuesta del público: esto significa que deben hacerse algunas concesiones a la comprensión, y como regla, las "blockbusters" ponen un énfasis tremendo en la instrucción. Es bastante obvio que el entendimiento de las intenciones de los artistas, basado en el conocimiento de su contexto contemporáneo, social, religioso, económico y político ayudará a la interpretación y apreciación de las obras de arte. La gente educada es capaz de obtener mucho más estímulo y goce del arte que la ignorante, porque sus respuestas no se basan exclusivamente en la emoción. Muchos museos tienen sus propios departamentos de educación con programas y personal especializados; ajustados a las necesidades locales, varían considerablemente en tamaño y actividad de museo a museo. La mayoría de "blockbusters" se conciben de hecho como vehículos para la educación y traen consigo una gran cantidad de información documental como parte integrante de su instalación. Con ello se pretende alcanzar e informar a la más amplia gama posible de público sin dirigirse exclusivamente a los estudiosos. La aproximación es bastante literaria con textos simplificados de documentación con ilustraciones y con guías grabadas para ser escuchadas individualmente que actúan como postes de señales para dirigir al público. Estas presentaciones se ciñen de cerca al catálogo que es el texto básico para la producción. Pero el catálo-

Panorama de LA PISCINA. 1952. Ambientación de 16.5 mts. Collage durante MATISSE EN LA COLECCION DEL MUSEO DE ARTE MODERNO. Nueva York, enero de 1979. Fotografía: Luis F. Zapata.

go es una biblia que no todos los peregrinos pueden permitirse comprar, y los textos de los paneles con sus lúcidas explicaciones se han convertido en la biblia de los pobres, presentando información facilmente digerible para la elevación de las masas.

Tal énfasis en la palabra escrita proporciona una excelente oportunidad para adoctrinar una audiencia árida y cautiva. En la **Exhibición China** los textos que describían las Sociedades Esclavista y Feudal se acercaban bastante a la propaganda en su condena a los opresores:

"Los amos usaban permanentemente a los esclavos en la producción agrícola y artesanal, explotándolos y forzándolos con la mayor crueldad, e incluso enterrándolos como objetos de sacrificio cuando el amo moría. Los hechos de la historia muestran que fueron los esclavos quienes, con su trabajo y conocimiento, desarrollaron la producción y crearon una espléndida civilización".

La práctica más usual (como lo muestra el siguiente extracto del volante producido por el Museo de Arte Moderno para **Cezanne: Los Ultimos Trabajos**) consiste en añadir sutiles adjetivos, los cuales, al tiempo que dan el contexto factual de las obras, refuerzan la interpretación y enfatizan particularmente la excelencia de las piezas:

"En estos trabajos —caracterizados por luminosos colores flotantes, dibujo suelto y pictórico y composición severa y simple Cezanne desmaterializa la materia llevándola a una espiritualidad leve y trémula".

Es sorprendente y alentador ver el alto porcentaje de visitantes a las exposiciones que en realidad dedican tiempo para leer los textos murales. Esta forma de educación pasiva pero efectiva, ha ganado amplia aceptación: es relativamente discreta y fácil de ignorar cuando la primera elección es examinar las obras. Las secciones de información con frecuencia se vuelven más congestionadas que los espacios alrededor de la muestra misma, obstaculizando el flujo del tráfico y (sumando el tiempo de lectura) aumentando también significativamente la duración promedio de la visita. El peligro con este enfoque didáctico es que cuando todo el mundo recibe la misma información hay una tendencia al estereotipo y a hacer un poco estrecha la interpretación de la obra de arte. Existe también el riesgo de que el público se vuelva perezoso y espere invariablemente a que se le enseñe sobre arte, en lugar de intentar sus propias evaluaciones. Sin embargo no puede discutirse la validez de los textos de las exposiciones que sitúan las piezas en su contexto, y este programa educativo es preferible definitivamente al enfoque estético de aislar las obras sin explicación y arriesgando malas interpretaciones.

El área de venta de la exposición es otra plaza fuerte educacional, que exhibe publicaciones y reproducciones, mientras fuera del museo puede lanzarse una campaña más agresiva a través de conferencias, transmisiones de radio y televisión, películas, etc., para promover el debate.

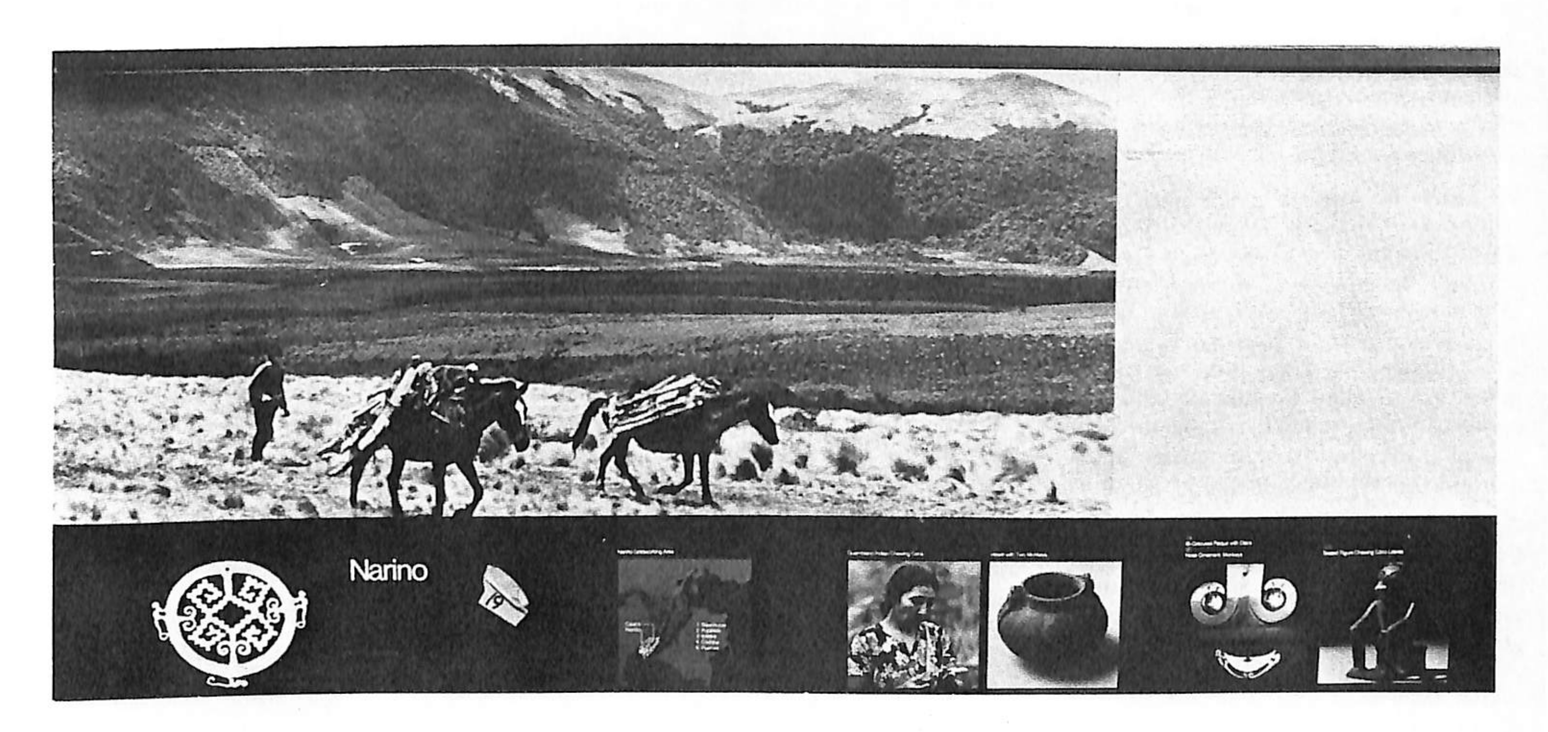


Foto superior
Vista de la instalación de EL DORADO: ORO COLOMBIANO, en Austrialia. Foto: Cortesía del Museo de Oro. Bogotá.



Visitantes al Guggenheim Museum escuchando una visita guiada con una grabadora. Fotografía: Acoustinguide.

Aunque la educación es una de las motivaciones impulsoras de las "blockbusters" resulta de prominencia secundaria si se compara con los asuntos de finanzas o promoción. Para el convencimiento público, es importante que se vea el museo haciendo un buen trabajo, sensible a las necesidades de su público. Importar gran arte es un gesto futil e insignificante a menos que el público pueda recibir algunos fundamentos legítimos para su apreciación. Con tales cifras de visitantes y semejantes sumas de dinero invertidas, es prudente que el museo demuestre estar conduciéndose en forma responsable.

Las "blockbusters" tienden a opacar las otras exposiciones, (serias y legítimas pero menos viables comercialmente) que forman el grueso del calendario del museo. A menos que exista una real convicción local para mantener un buen nivel de actividad y estudio, las "blockbusters" pueden ser superficiales y destructivas, especialmente en cuanto implican comparación y hacen aparecer una forma de arte como superior a otras.

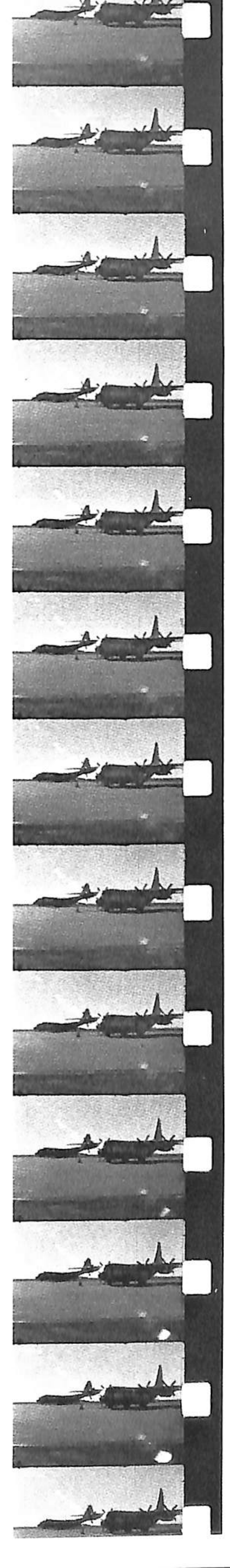
El costo de asegurar exposiciones por cientos de millones de dólares ha sido por mucho tiempo un gran obstáculo para organizar "blockbusters". En gran medida la remoción de este costo prohibitivo es la causa del reciente auge de las grandes exposiciones (no todas ellas "blockbusters"). El programa de indemnización gubernamental iniciado por los ingleses hace más de diez años, ha sido copiado ahora por muchas otras naciones para facilitar el préstamo de importantes obras de arte.

En vez del seguro, el gobierno del país prestatario indemnizará cada trabajo por un valor acordado y en caso de daño es el gobierno quien reembolsa al prestador. El dinero que antes se gastaba en seguros puede dirigirse a mejorar el manejo, empaque, supervisión, conservación y transporte de los objetos. Desde el momento en que una obra es seleccionada para una muestra, está expuesta a toda clase de riesgos, riesgos que no tendría si se quedara en casa —en este sentido la responsabilidad total por cualquier daño debe recaer en el prestatario. Cada objeto está sujeto a numerosos riesgos cuando es manipulado, y al viajar una obra de arte debe manipularse por lo menos en ocho ocasiones diferentes, antes de estar visible en una muestra: primero es examinada, fotografiada, después movida, empacada, movida de nuevo, desempacada y examinada antes de ser instalada. Frecuentemente hay condiciones especiales que cubren el transporte, para estar seguros de que si ocurre una catástrofe, el total de la muestra no estará en un solo vehículo; pero claro que esto es una simple adaptación de políticas ya hace tiempo observadas por museos y compañías de seguros. Hay una convicción real de manejar apropiadamente las piezas, y un gran orgullo de hacerlo con excelencia. Las agencias públicas se tornan inusitadamente colaboradoras dado el compromiso oficial del gobierno en cuanto a la indemnización. Es un gran crédito para los diversos grupos de profesionales implicados el que su historial sea tan bueno: según la ley promedio alguien debería ya haber fracasado.

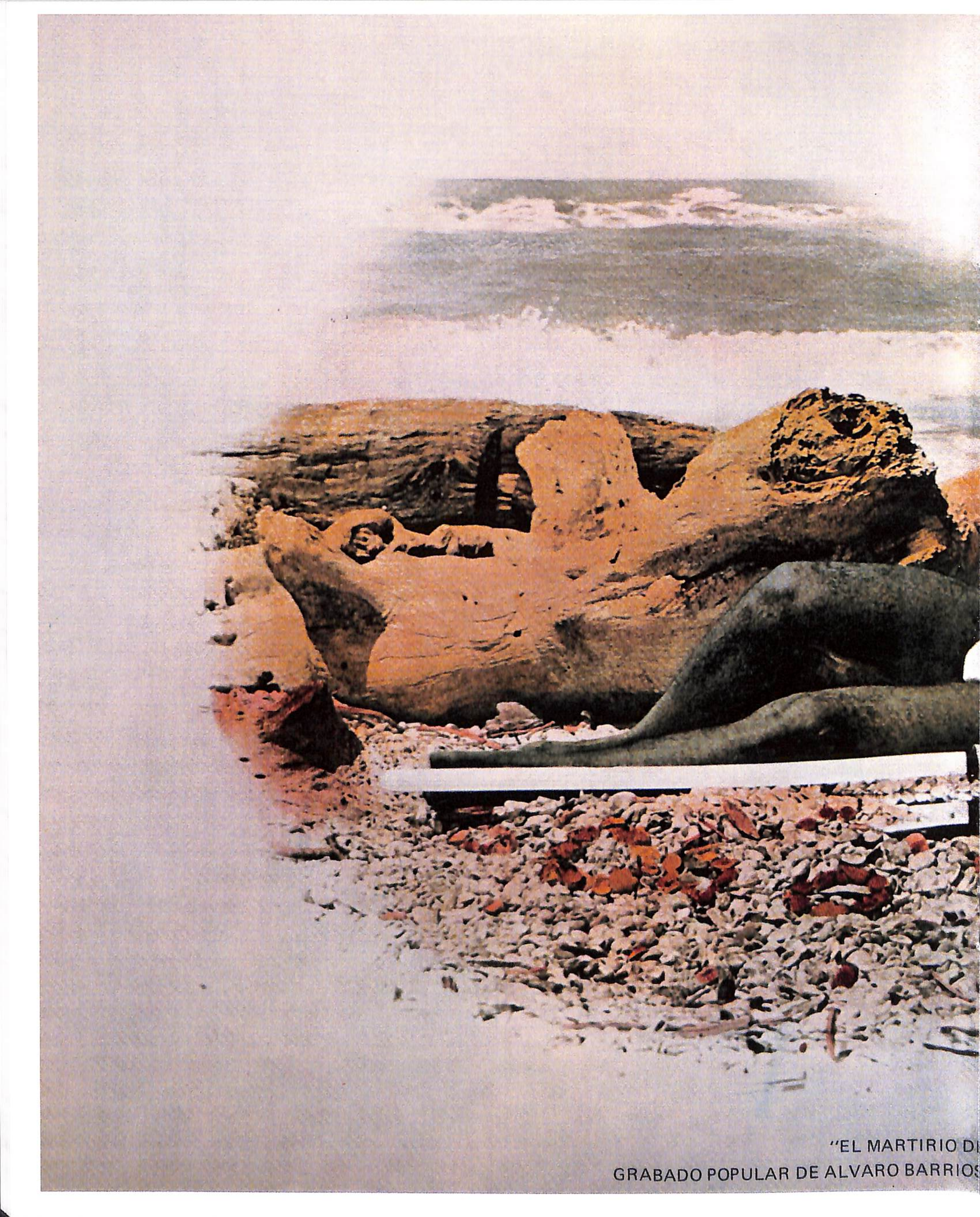
Con tantas propiedades comprometidas ni el prestador ni el gobierno quieren tener problemas de reclamos. Nadie necesita el costo de una reclamación ni la mala prensa asociada a un daño (esto sin hablar de la notoriedad a largo plazo que puede resultar de la destrucción de un tesoro nacional). Ciertamente sería desanimante para los prestadores y cualquier gobierno probablemente será ambivalente respecto al pago de reclamos multimillonarios. Por ejemplo, cómo reaccionaría el gobierno conservador de Australia a una reclamación importante cuando la adquisición de la pintura de Jakson Pollock **Blue Poles** por US $2.000.000.00 se constituyó en un fuerte factor político en la caída de sus predecesores?. Sin embargo es sorprendente encontrar cuán rapidamente ha sido aceptado el principio de indemnización tanto por los prestadores (públicos y privados) como por los prestatarios. Con su celebrada exhibición de descubrimientos arqueológicos recientes, el gobierno chino insistió en la indemnización gubernamental durante toda la gira: el seguro era una alternativa inaceptable y esta exhibición le abrió camino a todo el programa de indemnización que ahora se practica en Estados Unidos.

La indemnización no ha causado ningún trastorno significativo en el sistema convencional del seguro, simplemente ha hecho posible algo que hasta entonces era inconcebible a causa de los extraordinarios avalúos. Tampoco ha tenido influencia en reducir los altos precios del mercado del arte y, si no ha estimulado los altos avalúos, al menos los ha mantenido. (Para la época en que **la Exhibición China** llegó a Australia, el avalúo de indemnización era aproximadamente 600°/o mayor del que había tenido 5 años antes en Londres).

Con la indemnización gubernamental y las nuevas políticas en la práctica de préstamos de tesoros nacionales, las consecuencias a largo alcance de apenas una sola pérdida (accidental o por otras causas)



Real Fuerza Aérea Australiana transportando la EXHIBICION CHINA en dos aviones Hercules. Fotografía Real Fuerza Aérea Australiana



"EL MARTIRIO DE
GRABADO POPULAR DE ALVARO BARRIOS



E SAN SEBASTIAN"
S. OBSEQUIO DE RE-VISTA A LOS LECTORES

están aún por verse, ya que además de los avalúos astronómicos estamos de hecho arriesgando hitos de cultura mundial. Frente a los muy positivos beneficios educacionales de las "blockbusters", una reducción de préstamos importantes tendría un impacto dramático en los programas de los museos.

El incremento asombroso en la frecuencia de las "blockbusters" se debe principalmente a la introducción de la indemnización, pero este es un recurso que sólo puede funcionar efectivamente en países con gobiernos estables y prósperos y que poseen lugares sofisticados de exposición con las facilidades necesarias para seguridad, control de clima, etc,. A largo plazo esto aumenta la brecha cultural ya existente entre las comunidades privilegiadas y las empobrecidas. Los ricos se hacen más ricos y los pobres más pobres.

Incluso con la remoción del seguro como costo importante, se requiere aún una gran cantidad de dinero para presentar una "blockbuster". El patrocinio de corporaciones privadas se ha convertido en procedimiento bastante normal y ha alcanzado niveles sin precedentes (IBM contribuyó con US $750.000 para **El Esplendor de Dresden**), y algunas compañías tienen actualmente departamentos especiales para manejar la entrega de donaciones a Organizaciones Culturales. El apoyo cambia de proyecto a proyecto y no hay reglas firmemente establecidas: la suscripción es muy importante durante la preparación de una exposición a causa de las grandes sumas que deben adelantarse para el embalaje especializado, fletes aéreos, fotografías, seguridad, producción de catálogos y equipo de exhibición. No es extraño para un patrocinador dar o prestar dinero para iniciar el proyecto de una exposición, pero el regalo anónimo de un millón de dólares que se rumora fue hecho por un donante americano a la Organización de Antigüedades del Cairo para hacer posible la exhibición en Estados Unidos de los **Tesoros de Tutankamen** es insólito tanto por el monto como por las condiciones impuestas por el donante. El patrocinio de las corporaciones varía desde un regalo directo para gastos, hasta acuerdos que garantizan una exposición contra pérdidas financieras (como lo hizo Mobil Australia durante **La Exhibición China**).

El patrocinio de exposiciones es una forma bastante culta de patronazgo y ciertos nombres aparecen consistentemente en los créditos de los museos para las "blockbusters": Alcoa, Exxon, IBM, Mobil y Philip Morris para mencionar unos pocos. Por sus considerables donaciones tienen el honor de ser asociados con un evento muy importante (posiblemente histórico) y tienen el nombre de su compañía discretamente colocado entre los créditos a la entrada de la exposición tanto como en las publicaciones, avisos publicitarios, etc.

A pesar de la modestia de estos agradecimientos que tienden a la discreción, se llegará a una gran audiencia, no sólo en el momento de la exposición sino también posteriormente en catálogos y carteles que alcanzan distribución mundial. En la asociación con una gran exposición hay una parte de gloria reflejada, y mientras más renombrada es la exhibición, más grande el prestigio de ser su patrocinador.

Mientras la muestra está exhibida hay una intensa y continua atención centrada en ella por un período de meses, y luego cuando se mueve a su próximo lugar comienza una nueva campaña de saturación. Las grandes corporaciones están acostumbradas a pagar enormes sumas en campañas de propaganda; saben el valor de verse asociados con un ganador e incluso bromean sobre sus principescos antecedentes en el mecenazgo tales como la poderosa y culta familia de los Medecis que gobernó Florencia durante el Renacimiento. Esto no implica que sea fácil para un museo atraer patrocinio comercial, o que el mundo de las corporaciones esté repleto de negociantes buscando exposiciones para patrocinar.

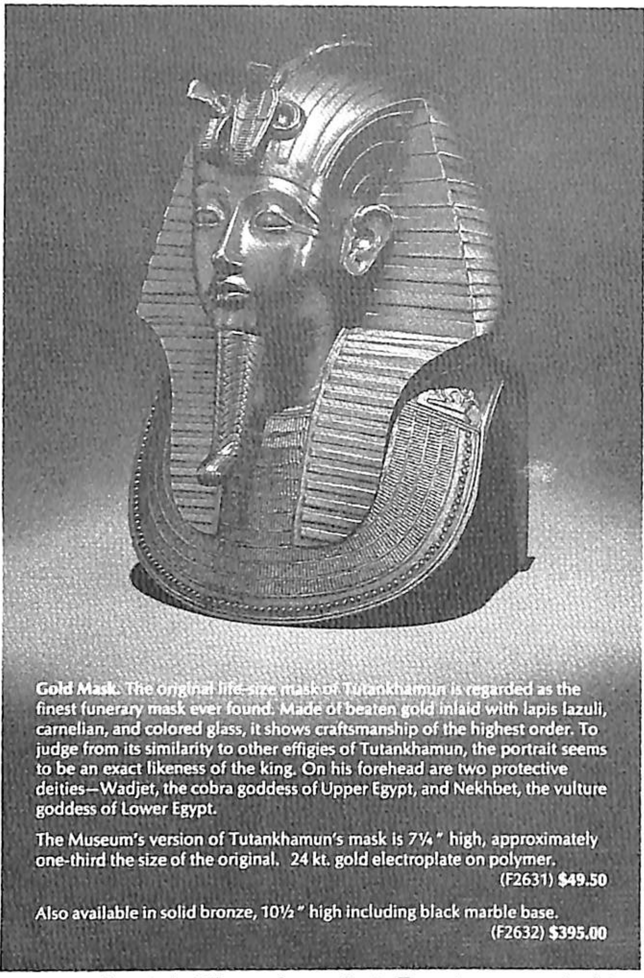
La mayoría de las compañías prefieren ser patrocinadores exclusivos de una exposición para recibir en la publicidad el máximo crédito por su papel, pero los costos masivos a menudo cierran esta posibilidad. Un incentivo que se ha usado exitosamente en Estados Unidos para atraer patrocinadores es el principio de obtener fondos iguales de una agencia federal: **Tesoros de Tutankamen** por ejemplo es financiada por la Exxon Corporation y el Robert Wood Johnson Jr. Charitable Trust con donaciones iguales del National Endowment for the Humanities. En este evento es lamentable anotar que el patrocinio gubernamental es aún necesario no sólo por la indemnización sino también por la financiación. Las corporaciones invariablemente aducen elevadas motivaciones filantrópicas por su gesto. Y aunque este puede ser el caso, también es cierto al menos en los Estados Unidos que las generosas exenciones tributarias son otra recompensa por los regalos a instituciones públicas y de caridad.

La íntima unión entre las empresas y las artes tiene beneficios adicionales para los museos que no necesariamente son sofisticados en cuanto a promoción y propaganda. Con el interés de hacer de la exposición un éxito, las corporaciones son generosas con sus recursos y asesorías, introduciendo un nuevo nivel de acercamiento con los medios de comunicación. Para enfatizar su participación en exposiciones famosas, las compañías suelen también montar sus propias campañas de publicidad, y esto puede ser particularmente efectivo por cuanto las extensas cadenas de medios a su disposición están en buena parte fuera de alcance del circuito de comunicación de los museos. Aunque existe la posibilidad de que una compañía con una reputación empañada trate de mejorar su imagen pública por su asociación con un proyecto de un museo prestigioso, los museos son muy sensitivos a este respecto y hasta ahora parece que no ha habido compromisos.

Además de los fondos obtenidos de patrocinadores oficiales y privados, existen posibilidades de que la exposición misma genere ingresos y utilidad. Los costos de taquilla son usualmente principal fuente de ingresos, de modo que cuando un museo como la National Gallery en Washington presenta una muestra sin precio especial, la carga del patrocinador es considerablemente mayor. Muchos servicios auxiliares —películas, conferencias, eventos especiales y el área de ventas— pueden también administrarse de manera que generen utilidad. Ventas de publicaciones, reproducciones y recuerdos han llegado a ser cada vez más importantes y dan cuenta (con la taquilla) del volumen de ingresos de la exposición. La excelencia de la exhibición misma es algo no siempre fácil de trasladar al área de ventas donde el ingreso tiene prioridad sobre la estética.

Cualquier exposición respetable se precia de un buen catálogo, pero como que las "blockbusters" requieren grandes ediciones, sus catálogos son generalmente una buena adquisición porque contienen excelentes textos básicos, mostrando cuidadosos detalles de las piezas y numerosas reproducciones, muchas de ellas a color.

Hay otras publicaciones útiles incluyendo libros especializados, cromogramas, postales y reproducciones a color, junto con una gran variedad de material cercano a la promoción —carteles, camisetas, etc. Es aquí donde el visitante promedio buscará también recordatorios, y encontrará que sus gustos han sido anticipados en forma muy adecuada. **Tesoro de Tutankamen** es la más ambiciosa empresa de mercadeo que haya emprendido un mu-



Reproducción de la Máscara funeraria de Tutankamen, producida y vendida por el Metropolitan Museum of Art. Altura 8.5 cms. plástico dorado y plateado $50.

seo y es notable por la gran variedad de mercancías que ha inspirado, especialmente en joyería, estatuillas y bufandas impresas en screen. La mayoría de estos artículos se caracterizan por una completa adulteración de los originales, y uno se cuestiona seriamente sobre un programa que confronta al público con originales sublimes y después lo manda a casa con semejantes falsificaciones engañosas.

El hecho asombroso es la cantidad actual de ingresos que puede generar una exposición popular eficientemente manejada.

Aunque no hay cifras financieras disponibles provenientes del Metropolitan Museum que está coordinando la gira norteamericana de **Tesoro de Tutankamen,** la concurrencia hasta la fecha ha promediado más de un millón de visitantes por exhibición. La tarifa de admisión usual es de dos dólares y de ahí puede calcularse facilmente que la taquilla sólo para 8 exhibiciones norteamericanas estará alrededor de US $16 millones.‹Además de esto está el producto de las ventas que probablemente sea mayor que el total de la taquilla. En vista de las ganancias potencialmente tal altas, debería discutirse si se está sobrecargando al público con el precio de entrada, pero esto puede descartarse facilmente: US $2.00 es un precio bastante modesto si se compara con la entrada a otros entretenimientos tales como el teatro, eventos deportivos, o el cine. Los precios de venta en el almacén son comparables a los de mercaderías semejantes en tiendas de departamento y también pueden clasificarse como razonables. Pero claro que realmente nadie necesita de estos objetos para apreciar la exposición (con excepción de las publicaciones), así que esas ventas pueden verse como una forma de explotación a una audiencia cautiva; es obvio que los souvenirs producidos en masa tienen muy poco de los matices artesanales que hacen tan notorios los originales. Pero donde se genera realmente la utilidad es en la alta circulación de stocks y no en los precios altos.

Es normal que los ingresos se destinen al montaje de las giras de la exposición, pero fuera de esto no hay reglas precisas que gobiernen la distribución de las utilidades, aunque, por razones obvias, estos principios se subrayan en el acuerdo contractual entre el prestador y el prestatario, antes de la gira. Existe el sentimiento moral de que las utilidades deben destinarse principalmente al beneficio de los museos participantes, sus edificios, mantenimiento y programas. En el caso de **Tesoro de Tutankamen,** la utilidad de las ventas de reproducciones y publicaciones debe entregarse a la Organización de Antigüedades en el Cairo "para un proyecto de importancia fundamental para la causa de la cultura internacional" que incluirá la renovación del hogar de Tutankamen, el Museo del Cairo. El Metropolitan Museum usará su parte de las utilidades de la taquilla en los gastos generales de operación (tradicionalmente una Cenicienta en la campaña de consecución de fondos del museo). En Australia, **La Exhibición China** produjo una ganancia de US $450.000 después del pago de 7o/o de regalías a China sobre catálogos y reproducciones. Este dinero se distribuyó entre los 3 museos participantes dejando la mayor parte en un fondo separado para financiar futuras "blockbusters". (Es intrigante señalar que la siguiente exposición **El Dorado: Oro Colombiano,** no fue tan afortunada y produjo un deficit de US $500.000, aunque con sus 323,000 visitantes fue una de las tres exposiciones más populares en la historia de Australia).

Las cifras de asistencia son una prueba convincente de la popularidad que tienen en el público las "blockbusters". La administración de los museos se beneficia del encanto de los eventos tanto como del incremento tangible en los ingresos, que en muchas oportunidades se necesita desesperadamente para subsanar deficits en sus presupuestos de funcionamiento. A largo plazo el prestador se beneficia no sólo del prestigio creado por el préstamo, sino también de la fama y autentificación que la exposición da al material. El patrocinador y el gobierno tienen su parte de gloria reflejada por apoyar la exhibición, así con todo el mundo tan contento, existe alguna objeción legítima contra las "blockbusters"?.

En los museos mismos hay una corriente profesional dentro del equipo que deplora la incitación de una cultura de "pague y lleve". Sus actitudes han sido originadas

POPORO EN FORMA DE MUJER. Quimbaya. 400-800 d. c. Colombia. Oro fundido. Altura 11.4 cms. Muséo del Oro, Bogotá. Exhibición: EL DORADO: ORO COLOMBIANO. Foto: Wolfgang Sievers.



Pectoral antropomorfo estilizado. Originario del municipio de Anserma Nuevo en el Departamento del Valle del Cauca. 0.07 x 0.07 mts. Peso 53.30 gramos. Foto: de Jorge Mario Múnera. Cortesía del Museo del Oro del Banco de la República. Bogotá.

por el respeto apasionado por las colecciones que ellos cuidan y por el privilegio de trabajar íntimamente con obras excelentes. No es sorprendente encontrar que esta gente alega los riesgos de conservación inherentes al tráfico de tesoros internacionales, y deplora el inevitable apiñamiento en las "blockbusters" que hace imposible para cualquier visitante la contemplación solitaria. Añadir a esto el hecho de que muchos de los elementos apoyados por las "blockbusters" —especialmente el conservatismo y el materialismo— hacen en realidad más difícil para los curadores serios hacer su trabajo, resulta entonces claro que hay un potencial destructivo.

La principal salvación de las "blockbusters" debe apoyarse en su capacidad para trascender estas quejas y enriquecer espiritualmente sus audiencias. Para hacerlo es claro que las exposiciones no pueden ser una mera afirmación y manipulación de valores y prejuicios existentes. Deben cuestionar continuamente las premisas para nuestros juicios y hacernos receptivos y sensibles a las sutilezas y riquezas de la expresión humana, ampliando nuestra experiencia y apreciación. Hacer dinero solamente no es validación suficiente.

Mientras no haya pérdidas o daños en las obras de arte parece seguro que florecerán las 'blockbusters". Son el vehículo público más grande y más exitoso de los museos y les obliga a presentar lo mejor, no sólo en términos de objetos de arte, sino también en investigación factual analítica como un puente entre las masas y los eruditos. Hasta aquí muy bien.

JOHN STRINGER
New York, 3 Diciembre/78

LISTA DE BLOCKBUSTERS

TUTANKAMEN Y SU TIEMPO. (40 objetos incluyendo 32 piezas del Museo del Cairo). Petit Palais, París.

TESOROS DE TUTANKAMEN. (50 objetos del Museo del Cairo). British Museum, Londres – Marzo 30 – Sept. 30/72

TESOROS DE LA TUMBA DE TUTANKAMEN. (50 objetos del Museo del Cairo) – Marzo /74 – Moscú.

TESOROS DE TUTANKAMEN. (55 objetos del Museo del Cairo) • National Gallery of Art, Washington – Nov. 15 /76 – Mayo 15 /77 • Field Museum of Natural History, Chicago – Abril 18 – Agosto 15 /77 • New Orleans Museum of Art, New Orleans – Sept. 18 /77 – Enero 15 /78 • Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles – Feb. 15 /78. Junio 15 /78 • Seattle Art Museum, Seattle – Julio 15 Nov. 15 /78 • Metropolitan Museum of Art, New York – Dic. 19 /78 – Abril 15 /79 • M. H. de Young Museum, San Francisco – Junio 1 – Sept. 30 /79 • Art Gallery of Ontario, Toronto – Nov. 1 – Dic. 31 /79.

EXHIBICION CHINA. (385 descubrimientos arqueológicos recientes del Pueblo de la República China) • Grand Palais, París – Mayo – Agosto /73 • Royal Academy, Londres – Sept. 29 /73 – Enero 23 /74 • Estocolmo • Viena • Royal Ontario Museum, Toronto • National Gallery of Art. Washington • William Rockhil Nelson Gallery, Kansas • M. H. de Young Museum, San Francisco.

EXHIBICION CHINA. (233 descubrimientos arqueológicos recientes del Pueblo de la República China). Art Gallery of New South Wales, Sidney – Enero 19 – Marzo 6 /77 • National Gallery Of South Australia, Adelaida – Junio 9 – Julio 20 /77.

POMPEYA. (Cerca de 300 trabajos del National Archeological Museum, Nápoles y el Anticuario, Pompeya). Royal Academy, Londres 1977 • Copenhagen • Museum of Fine Arts, Boston – Abril 15 – Julio 16 /78 • Art Institute of Chicago – Agosto 12 – Nov. 12 /78 • Dallas Museum of Fine Arts – Enero – Marzo 1979 • American Museum of Natural History, Nueva York – Abril – Julio 1979.

CEZANNE: ULTIMOS TRABAJOS. (Cerca de 100 obras de 15 países). Museum of Modern Art, Nueva York – Oct. 77 – Enero 78 • Museum of Fine Arts, Houston Enero – Marzo /78 • Grand Palais, París – Abril 28 – Julio /78.

EL DORADO: ORO COLOMBIANO. (248 piezas del Museo del Oro, Bogotá). Art Gallery of South Australia, Adelaide – Febrero – Marzo /78 • Western Australia Art Gallery, Perth – Abril 8 – Mayo /78 • National Gallery of Victoria, Melbourne – Mayo – Julio /78 • Queensland Art Gallery, Brisbane – Julio – Agosto /78 • Art Gallery of New South Wales, Sidney – Agosto – Octubre /78.

EL ORO DE EL DORADO. (582 piezas que incluían las 248 mandadas a Australia más otras obras del Museo del Oro. Colecciones de Europa, Estados Unidos y Colombia). Royal Academy, Londres Nov. /78 – Marzo /79.

LOS AÑOS DE MONET EN GIVERNY. (81 pinturas de colecciones de Europa y Estados Unidos, incluyendo 25 trabajos del Musee Marmottan, París). Metropolitan Museum of Art, New York – Abril – Julio /78 • St. Louis Art Museum – Agosto – Octubre /78.

EL ESPLENDOR DE DRESDEN. (628 trabajos de 8 museos de Dresden). National Gallery of Art, Washington – Junio – Sept. /78 • Metropolitan Museum of Art, New York – Octubre /78 – Enero /79 • Fine Arts Museums of San Francisco California Palace of the Legion of Honor – Febrero – Junio / 79.

FERNANDO BOTERO

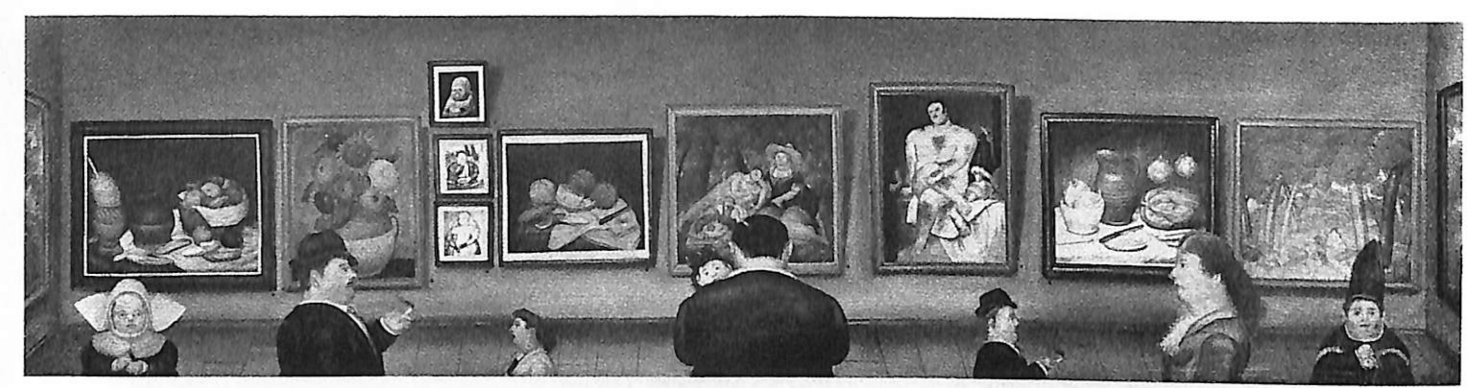
POR: JOSE GOMEZ SICRE



Fernando Botero. **El taller de Vermeer.** 1.963 collage y oleo sobre lienzo. 0.91 x 0.93 mts.

Los primitivos del Siglo XV miraban la realidad con un catalejo a la inversa, comprimían la imagen, hacían la reducción apretada de síntesis, buscaban en los elementos de sus cuadros una verdad absoluta. Lograban así lo indiscutible para su verdad, una humanidad limpia de afeites o deformaciones. Respondían también a un estado de beatitud, de misticismo a ultranza, que se obstinaba en impedir que fueran las apariencias las que describieran lo divino. Por eso iban a hurgar en lo más comprimido, en lo más hondo. Hacían de la sustancia una reducción por proceso de filtro, quizá la sometían a una centrífuga. El resultado era el sedimento más puro.

Esto se me ocurre precisamente, como oposición a la pintura con que hoy se manifiesta Fernando Botero. Al otro lado del catalejo nos ha puesto un lente de angulo ancho con que lleva al otro extremo su visión. Nada se afila, se define, se reduce, todo sufre un proceso de inflamación, de agrandamiento inevitable, de expan-



Fernando Botero. **La exposición de Botero.** 1975. Oleo y Collage. Sin mas datos.

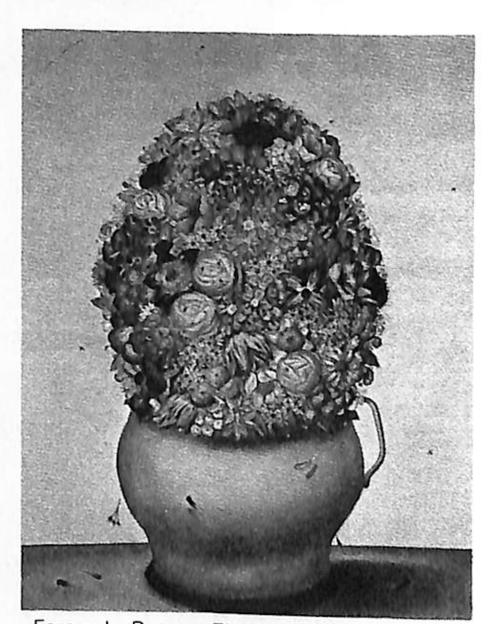
sión, a límites que parecen explotar, como se caen las papayas por desarrollo incontrolable. ¿Qué hay tras todo ello?. Una visión que responde a la feracidad americana, a los grandes espacios del sur, a las sabanas inasibles y a las cordilleras inescalables que son los fondos adecuados donde ubicar a estos seres monstruosos.

Pero el pintor quiere jugar con la realidad y a cada personaje parece haberle puesto una válvula escondida y con ella ha soplado hasta hacerles alcanzar el volumen propuesto por el catalejo de menisco ancho.

Es de sobra conocido el humor refinado del colombiano, patrimonio espiritual que se extiende por todos los ámbitos de la nación. Por eso quiero, primeramente, admitir que los personajes de Botero han dilatado su volumen para producir risa, para ridiculizar una situación, pero si nos lanzamos a un recorrido en retrospectiva por su labor de los últimos años, desde las grandes cafeteras, los girasoles, los melones cortados en ampulosas tajadas, vamos a sorprender, desde hace no poco tiempo, ese propósito de trazar o de ver todo agrandado en un tremendísimo que, en cierta ocasión (y vengo siguiendo su labor durante cerca de veinte años) me limité a enjuiciar como producto de intención monumentalista. Creo que hay un substrato americano, una exaltación de la feracidad de nuestras tierras para hacer crecer, para desarrollar, para llevar lo verdadero a lo imposible y viceversa. Los curas y soldados de ahora ¿no tendrán, en su génesis, la misma trascendencia y el mismo propósito de toda aquella familia fabulosa, por lo real, de Macondo?. ¿No estarán aquí los Aurelianos de obesivo linaje, las Amarantas de planteamiento casi metafísico?. Macondo y su gente en síntesis de una América elemental y mágica, donde hallamos calabazas sobrepesadas, mangos de proporciones portentosas, plátanos gigantes y, entre todo ello, una humanidad que se agranda y se ancha para poder habitar con mayor justeza las inmensidades que parecen no llenarse nunca, por grandes que sean los elementos que las pueblen.

Insisto en que la popularidad que adquieren los temas de Botero en su pintura de los últimos años se debe a la ridiculización de las situaciones. El agrandamiento por sí mismo y por sí solo, no es, no puede ser, motivo de sorna. La prueba está en sus bodegones, donde la monumentalidad sobrecoge e intenta dejarnos sin aliento. Más los melones y las cacerolas, las cafeteras, como las flores y los objetos inanimados, son quizá lo más definitivo y asentado en su obra, lo más sobrio y sereno. Su cuadro de mayor poder de evocación, por profunda y trascendente es, sin duda, el "Homenaje a Sánchez Cotán", ejemplo de orden y equilibrio que podría figurar, también, entre las piezas cimeras del arte actual de Latinoamérica.

El reproche que con frecuencia escucho hacerle hoy a Botero es cierta sistematización al ampliar las figuras humanas. El procedimiento se convierte en acto mecánico. Esto lleva a la multiplicación de formas convencionales, resueltas con un repertorio limitado de recursos. Si tratara de darnos un barroco a lo Rubens, con



Fernando Botero. **Florero.** 1974. Oleo sobre lienzo. 2.28 x 1.91 mts.

sus variantes infinitas de escorzos de materia abundante o la movilidad de las figuras de Brueghel, estaría desbrozando caminos, pero lo estático repetitivo llega a irritarnos y a veces hasta nos molesta la permanente inclinación de las cabezas de las figuras a derecha o izquierda, con lo que origina un cierto ablandamiento que resbala a lo literario. Las masas se afilan y se reducen automáticamente al llegar abajo. Se escurren y agudizan en ritmo constante y variantes. No son formas macizas sino más bien externas y vacías y eso entraña un cierto peligro, el riesgo de manierismo. Es probable que en sus abundantes andanzas por Europa haya



Fernando Botero. **La Solterona.** 1974. Oleo sobre lienzo. 1.94 x 1.29 mts.

estudiado en el Museo del Prado ese muestrario de obesidad grotesca que son "La Monstrua Vestida" y "La Monstrua Desnuda", dos telas de Carreño de Miranda (1614 - 1685) que son antecedentes legítimos de tres siglos, en el repertorio humano de Botero.

Sus composiciones con frutas y objetos se asientan, se encuadran y gravitan en el espacio, adquieren vida plástica propia y rehuyen todo sentimentalismo o cualquier alusión a lo ilustrativo. En estas observaciones que me he permitido hacer a la obra más popular de un artista a quien he visto formarse, no hay más que el deseo de ver a Botero regresar a sus momentos ponderados, como aquellos en que sus temas eran guitarras, violonchelos, taburetes, y jaulas, todo ello tratado con una parsimonia, con un amor, con un concepto cromático y plástico que, en los últimos tiempos, han cedido bajo la urgencia de un público que exige el acto circense. Este es, en todos los casos, el peligro del triunfo, que no respeta origen ni edad.

No hay la menor duda de que estamos en presencia de uno de los pocos creadores latinoamericanos cuyo prestigio alcanza medida universal. Su prestigio, además, no ha tenido que basarse en los procedimientos publicitarios de la Escuela de París, hoy tan venida a menos. Por el contrario, ha ganado reputación en la periferia de ese epicentro de **snobismo** y ha podido asentarse como un nuevo "grande" de la plástica sin tener que aguardar por el descubrimiento y la consagración de los **marchands** galos.

Conocí a Fernando Botero cuando recién había llegado a Bogotá, desde su Medellín natal. Enrique Grau o Alejandro Obregón, o fueron ambos quienes me hablaron de él como de una valiosa promesa incipiente que merecía atención y me lo presentaron. Esto debe haber sido por 1954 o 1955. Había exhibido sólo en Medellín y Bogotá. Sus comienzos recordaban la temática pintoresca y hasta algo de la expresión de Wiedemann. En una monografía de 1952, se observaban reminicencias de Portinari en su obra de 1951. Hablamos de una exposición en Washigton que, por diversas razones, no podría efectuarse antes de uno o dos años. Tenía que ir a México y, el regreso, lo haría por vía de los Estados Unidos. Estuvimos en contacto espistolar frecuente y, recuerdo que al acercarse la fecha que habíamos marcado, me hizo llegar unas diapositivas de algunos trabajos producidos en aquel país. Pintor de rápida asimilación ambiental, se había dejado impresionar demasiado por la nueva figuración mexicana y se transparentaban las influencias de Rufino Tamayo, de Ricardo Martínez, de Guillermo Meza y de otros. Se lo hice ver, a pesar de que en dichas obras estaba ya palpable su seguridad técníca. Esta impregnación de un medio fuerte sobre su obra, era simplemente el primer paso en el camino del desarrollo de una personalidad. No era, aquél, avatar propicio para presentarse por primera vez fuera de Colombia. Me pidió una nueva fecha para meses más tarde del turno señalado, para el cual todavía faltaba algún tiempo. Me expresó su propósito de volver a Colombia, para retomar ambientación, temática, etc., y así le ví gradualmente descubrir el color delicado de Obregón y desarrollarlo con seguridad muy propia. Era un punto de apoyo del cual podía salir sin lesionar su concepto



Fernando Botero. **La madre del Cardenal.** 1972. Oleo sobre lienzo. 2.21 x 1.60 mts.

ni comprometer sus posibilidades futuras. Obregón era una puerta abierta que lo llevaba a distintos caminos, sin obligarlo a una servidumbre asfixiante.

Esta fue su primera fase propia que vino a reforzarse, con una nueva apertura cuando, al venir a Washington a fines de 1956, conoció al mexicano José Luis Cuevas, quien estaba afanado en dibujo de gran solidez, en amplio formato, describiendo estructuras masivas que denotaban su origen indudable en la estatuaria prehispánica de su país. La temática giraba en torno a los estudios de una figura del Niño Dios, de Mantegna, que hay en la Galería Nacional de Washington, a cuyas salas Cuevas iba con frecuencia a hacer apuntes cuando se sentía exhausto. Las formas y el tema, a través de conversaciones sostenidas en mi casa, cada noche, no hay duda que impresionaron al colombiano, quien hizo de esta experiencia un punto de partida decisivo en el proceso ulterior de su producción. Como fuí testigo de esta fase trascendental en la carrera del artista, siempre me ha intrigado que ni Botero ni sus exégetas la hayan mencionado.

En 1957, realizamos en la Unión Panamericana su primera exposición individual en el extranjero. Con la excepción de dos o tres obras ejecutadas en México, el resto de la muestra lo integraba los trabajos realizados después de su regreso a Bogotá. El conjunto se vendió en su totalidad y así muchos comenzaron a darse cuenta que estaba naciendo una nueva luminaria en el arte de nuestros países. Botero iba seguro en busca de una nueva forma, sólida, pesante, que había partido de Cuevas, pero en lo cromático, sus transparencias y veladuras venían de Obregón; en sus dibujos podía indicar con trazos macizos, no exentos de ternura, firmes recorridos lineales, en tinta o en carboncillo, que ratificaban la presencia de un dibujante consumado cuya obra, en este medio, todavía compite en importancia con su pintura. Cuando el año siguiente exhibe de nuevo en Washington, en la Galería Gress, se impone la certeza de una personalidad de valores poco frecuentes dentro de la nueva generación.

Fernando Botero. **Putica.** 1977. Pastel. 1.70 x 1.17 mts.

Después, comienza para Fernando Botero un proceso de éxitos ascendente y positivo en todo momento, sobre el cual he opinado sin reservas pero con la convicción absoluta de que en América Latina contamos con una personalidad que está en la cúspide, en un sitial sólido del arte nuevo del mundo.



EL NUEVO TRAJE DEL EMPERADOR

POR: LUIS CABALLERO

Quién se acuerda del cuento de Andersen "El traje nuevo del emperador" Cuenta Andersen como hace muchos, pero muchísimos años, y en un reino misterioso que todos conocemos, reinaba un emperador que no pensaba más que en estrenar vestidos y gastaba su fortuna comprando telas riquísimas en las galerías de París y Nueva York. Llegan un día a su palacio dos charlatanes que le proponen el traje mas extraordinario, hecho con una tela maravillosa que solo ellos saben hacer y que tiene la misteriosa cualidad de que solo puede ser vista por la gente inteligente y sensible. El emperador entusiasmado les encarga un traje de la maravillosa tela, y para su confección no vacila en darles todo el oro de su reino. Los dos sastres realizan entonces la tela maravillosa ante la admiración ciega de todos los cortesanos quienes aunque nada ven (y en realidad nada hay que ver) se entusiasman con la belleza del tejido por miedo a que los crean o insensibles o bobos.

Cosen luego los sastres el famoso traje y lo entregan justo a tiempo para el gran desfile de modas que tiene lugar cada año en el museo Nacional. El público emocionado no sabe con que adjetivos alabar una obra tan maravillosa. Se habla del concepto; de la forma pura; de la profundidad de la visión; de los valores tactiles; de la riqueza de la materia. Hay quienes hablan de la fuerza política de la imagen pero también se oye hablar del arte por el arte. Alguien hasta se atreve, en voz baja, a hablar de copia y de plagio. Si nó del concepto por lo menos de la forma. . .

Un niño dice llorando que el emperador está desnudo, pero nadie lo escucha pues se necesita ser verdaderamente bruto e insensible (cosas de niños) para no apreciar la belleza del traje nuevo del emperador.

Yo no se si soy bruto, insensible o inocente, pero el cuento de Andersen me hace pensar en muchas cosas. Y tal vez los lectores de ésta Re–Vista que son sin ninguna duda inteligentes y sensibles me comprendan más facilmente si cambian en el cuento la palabra Sastre por Artista y Cortesano por Crítico o Coleccionista. La palabra Tela no es necesario cambiarla.



El emperador está desnudo. Lástima que en el mundo del arte la inocencia sea un pecado y nadie vea su desnudez.

París. 20 de enero de 1979.

Ilustraciones tomadas del catálogo de la exposición de Alvaro Barrios en el MAM de Bogotá.

CARTA AL LECTOR

CARTA ABIERTA A TOMAS MALDONA

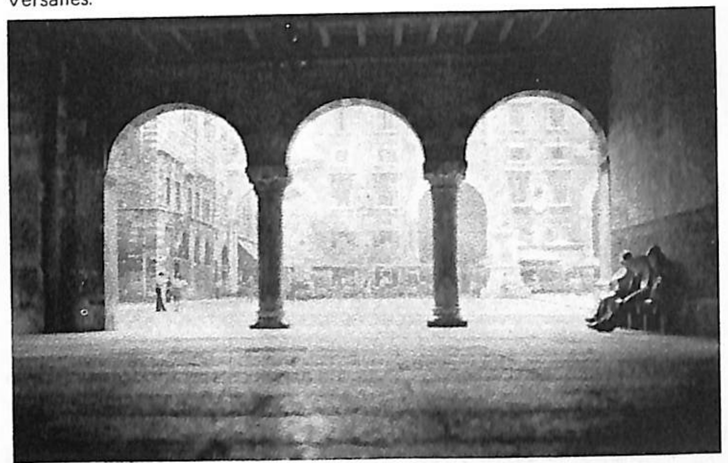
POR: MAURICE KULOT Y LEON KRIER

Leon Krier nos escribe: Les envío esta carta abierta que escribí con Kulot a la revista italiana Casabella, con la intención de empezar una polémica que yo creo sería también relevante en Suramerica, porque allá el mito del progreso es aún mas inmenso que en Italia.

Sobre los autores:

Leon Krier: nació en 1946. Vivió en Luxemburgo hasta 1966. Estudió arquitectura tres meses. Trabajó para James Stirling tres años. Fué profesor en el Architectural Association y en el Royal College Of Arte durante tres años. Actualmente construye una escuela a tres millas de Versalles.

Maurice Kulot: curador de los archivos de arquitectura moderna en Bruselas, es un arquitecto profundamente involucrado en los problemas de planeación y arquitectura a través de Arau. Es profesor de la escuela de arquitectura de La Cambre.



1.



2.



3

Con esta carta queremos expresar todo el temor y la angustia que de algún tiempo atrás experimentamos frente a los desarrollos de la construcción y de la arquitectura en Italia. Tendencias cristalizadas en las publicaciones de Casabella pero que de hecho reflejan los intereses de esos pocos grupos que controlan o dominan la economía de la construcción en Italia.

En sus editoriales usted hace el elogio del productivismo, de la "racionalización" de la construcción, del desarrollo de "técnicas avanzadas de producción", se queja de la Italia atrasada, del caos, de la falta de coordinación, de la falta de centralización, de la falta de control normativo, como si ese gran país debiese llegar un día a ser una gran máquina muy limpia y bien pulida, y sobre todo bien controlada. Benevolo canta la loa de las experiencias de las New-Towns inglesas. Todo eso habría podido hacernos soñar a todos hace una veintena de años, pero ahora esas experiencias ya se hicieron, y en Inglaterra nadie se vanagloria de ellas. Ni los arquitectos, ni sobre todo los habitantes, prisioneros melancólicos de estas ciudades que de city o de town no tienen más que el nombre.

Vayan pues señores funcionarios, de la gran industria, soñadores en progresos sin límite, vayan pues todos a vivir por algunos días solamente a esa máquinas bien organizadas y estoy seguro de que tendrán todos nostalgia de su muy italiano caos. No queremos nosotros detener la marcha demencial de la historia, ni hacer el elogio del caos contemporáneo en Italia. Lejos de eso. Italia, que hasta ahora ha escapado a la fatalidad y la demencia de un estado centralizado fuerte se apresta ahora a perfeccionar la única arma que podrá poner término a 2.000 años de cultura urbana y artesanal, es decir la industrialización de la construcción, impulsada por los poderes públicos; pero aun más que en tantos otros paises industrializados, el fracaso social, económico y cultural será aplastante en Italia.

Para evitar estos desastres que amenazan a paises como España tanto como Italia, hay que ponerse desde ahora, por todos los medios de información, a desmistificar estas falsas creencias y estos mitos del progreso, a los cuales se apegan de tal modo los técnicos, u optimistas o cínicos.

Ustedes, los Italianos, tienen el deber imperioso de aprender de los fracasos de otros países, el deber de buscar para los problemas de sus ciudades y campos soluciones dignas que surjan de la inteligencia de su propio pasado.

Vayan a ver, vayan a estudiar Sarcelles, Halle- Neustadt, Glasgow, Milton- Keynes y Runcorn. Tantas ciudades de desastre, salidas directamente del optimismo excesivo de hombres políticos y de técnicos que hace una vientena de años se nutrían como ustedes de los mitos de la industrialización sin límites.

Después de 15 años de experimentación estas "técnicas, las más avanzadas y las más eficaces", no han producido más que monstruos. Pero el fracaso cultural que representa es también y ante todo un fracaso económico.

Después de un estudio profundo ustedes constatarán que:

— la industrialización de la construcción debe considerarse como un fracaso total ligado unicamente

DO. C/O REVISTA CASABELLA, MILAN.

Plaza en Verona. 2. Calle interior en Cumbernauld. Escocia. 3. Plaza Navona Roma. 4. Plaza del Campo. Siena. 5. Conjunto de vivienda. Londres. Plaza interior. 6. Plaza de San Pedro. Roma. 7. Torres de vivienda en Glasgow. 8. Roechampton. Londres.



4.

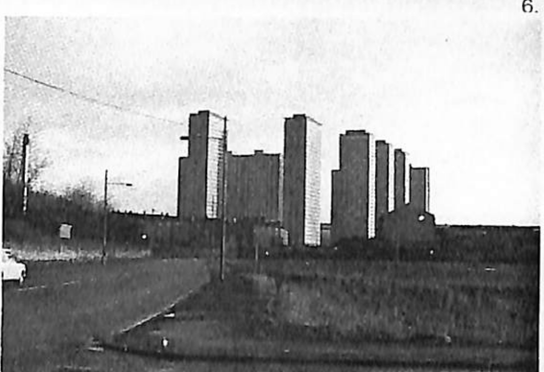


6.





5.



7.

8.

al incremento de las ganacias o a la consolidación de ciertos poderes públicos

- no ha aportado mejoras técnicas serias
- no ha reducido los costos de la construcción
- no ha acortado los tiempos de producción
- no ha mejorado las condiciones de trabajo de los obreros
- por el contrario ha destruido una cultura artesanal acabada, y milenaria
- ha sido incapaz de responder a la complejidad social, tipológica y morfológica de los centros históricos,
- si la construcción está aún hoy controlada por formas de producción artesanal, el artesanado mismo ha sido destruido por la división industrial y social del trabajo y ha perdido toda la eficacia y precisión de un oficio altamente especializado,
- una nueva cultura arquitectónica debe necesariamente basarse sobre una cultura manual de la construcción altamente desarrollada y profesional, y no sobre la formación de tecnócratas "especialistas de la construcción".

La miseria intelectual que reina ya hoy en las universidades italianas anuncia la tristeza que ustedes riegan por ese país bajo la bandera del progreso y del "poder del pueblo" al que se utiliza otra vez.

Estudien en fin la miseria cultural y social de ciudades como Runcurn, Cumbernauld o Halle- Neustadt. No se dejen impresionar por las curvas ascendentes y mentirosas de los tecnócratas de la construcción, pero escuchen a los habitantes, escuchen sus sentimientos y su inteligencia, olviden sus sueños de arquitectos e inovadores. Porque ya ahora después de 10 ó 15 años de uso estos grandes conjuntos, estas Villes Radieuses (ciudades radiantes) gastan más dinero para el mantenimiento de todas estas "técnicas de producción avanzada" deficientes que lo que ganan en dinero por renta, es por esto por lo que en Inglaterra las autoridades públicas se han alejado ahora completamente de las técnicas de industrialización en la construcción.

Olviden pues estos juegos tipológicos absurdos, estas creaciones morfológicas aberrantes sin relación con las costumbres y con las medidas, de sus **ciudades,** de sus **barrios,** de sus **calles** y de sus **plazas,** nacidos del genio, de la inteligencia y del amor.

La Investigación urbana tan cultivada en ciertas de sus universidades no tendrá sentido sino si ella les sierve para reencontrar en sus antiguas ciudades las medidas y las proporciones de estas nuevas ciudades que ustedes deben construir, el **racionalismo** tan reivindicado de todos lados, no puede comprenderse como un Estilo o como un método de construcción, el Racionalismo no puede ser más que una filosofía para ayudarse a reaprender la inteligencia y la evidencia de sus propias culturas locales.

Noviembre 28 de 1.978

Jorge Glusberg, organizador y director de las jornadas de la crítica en Buenos Aires.

LAS JORNADAS DE LA CRITICA*

En Buenos Aires y durante el mes de noviembre se dió lugar a las Jornadas de la Crítica bajo la convocatoria y dirección de Jorge Glusberg, presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y Vicepresidente de la Asociación Internacional de Crítica de Arte.

Se reunieron fuera de los críticos locales, representantes de diversos países: Juan Acha, de Perú; Roberto Aguilar, Leonor Amarante, Frederico de Morais, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Carlos Orlando, Roberto Pontual, Luiz Rodríguez y Carlos Von Schmidt de Brasil, Gregory Battcock, Barbara Duncan y Donald Goodall de Estados Unidos; María Elena Blanco, Marco Díaz, Rita Eder, Oscar Olea y Luis Pérez Flores, de México; Enrique Careaga, Ticio Escobar Argaña y Osvaldo González Real, de Paraguay; Raúl Chavarri y Francesc Vincens de España; Angel Kalenberg y María Luisa Torres de Uruguay, Ronald Kay de Chile; Alberto Sierra de Colombia y Wladyslawa Jaworska Presidente Honoraria de la Asociación Internacional de Críticos.

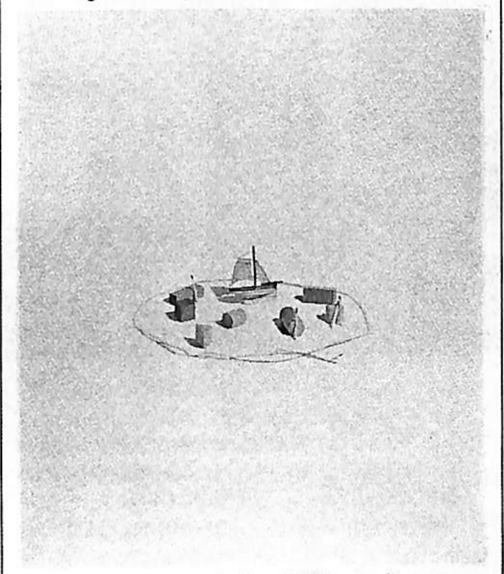
Las jornadas de la crítica se organizaron luego del lamentable pero necesario experimento que constituyó la Iera. Bienal Latinoamericana de Arte de Sao Paulo, que pareció acallar por sus resultados, trascendentales conclusiones acerca de nuestras pretensiones "latinoamericanistas".

ARGENTINA 78

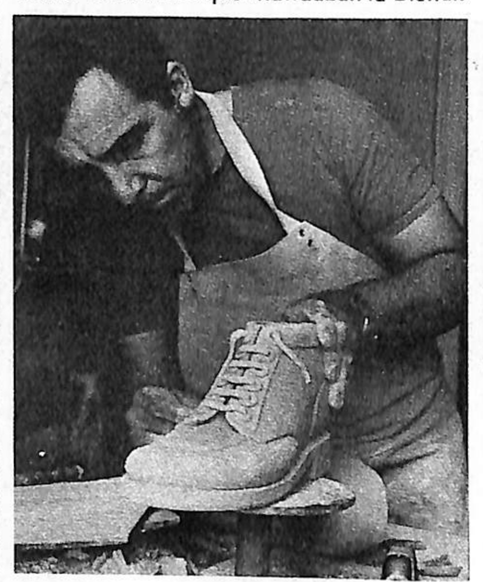
De indiscutible importancia resultó el premio Argentina 78. La revisión del desarrollo del arte argentino de los últimos treinta años, evidenciaban alta calidad que le ha merecido el reconocimiento mundial.

"El arte concreto, las tendencias geométricas, la gran familia de los realismos, de las actividades vitalistas y conceptualistas" estaban representadas.

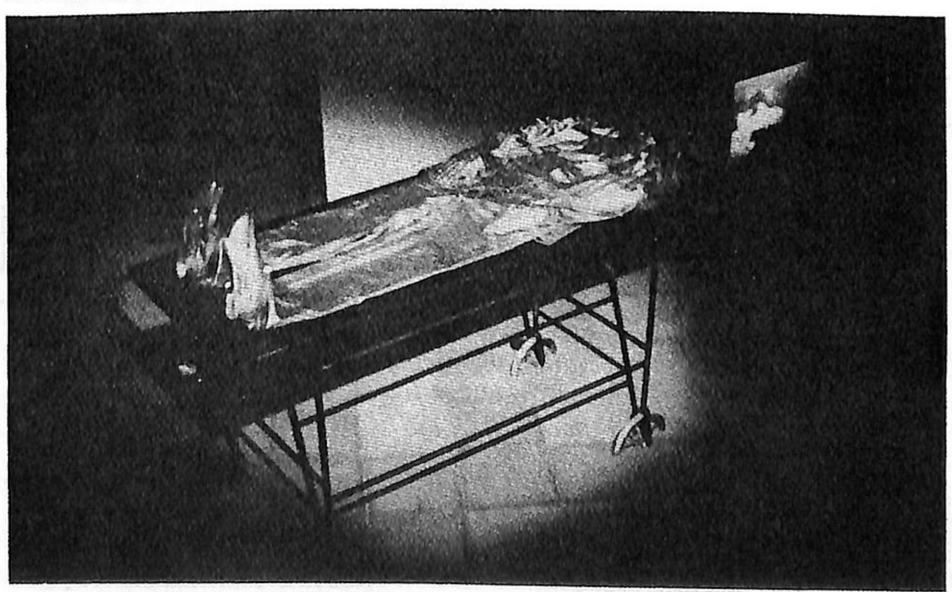
El jurado compuesto por Jorge Glusberg, Frederico de Morais, Roberto Pontual, Juan Acha, Donald Goodall, Francesc Vincens, Guillermo Whitelow, Wladys Lawa Laworka y Alberto Sierra concedió los siguientes premios: 1er. premio a Liliana Porter, mediatizadora entre aguerridos conceptualistas, depurados geométricos y tradicionalistas argentinos. El segundo premio fué para Leopoldo Malher quién presentó un espacio ambiental en el que un circuito de televisión hacia participe al público de la poesía y dramatismo de la técnica. O una máquina de escribir en llamas colocada como objeto simbólico e inútil. Fueron premiados además Vicente Marotta, Marta Minujin, quién presentó en Sao Paulo una de las obras mas audaces, e inteligentes sin las concesiones folclóricas que inundaban la Bienal.



Liliana Porter. Sin título. 1.978. Acrílico sobre lienzo. 1.32 x 1.07 mts. Colección particular. Foto: Oscar Monsalve.



Vicente Marotta en su taller.



Leopoldo Maler. Espacio ambiental. 1.978.

* Ver artículo de Juan Acha pág. 18

RESEÑAS

UN GRAN PARQUE PARA SAO PAULO

11 millones de habitantes ganarán área de oxigenación en el Parque Ecológico de Tieté — ¿Cuál es el papel del artista en el proyecto en ejecución?.

Al presentar el proyecto para la creación del Parque Ecológico de Tietê*, el arquitecto Ruy Ohtake recuerda que la ciudad de Sao Paulo es hoy una de las mayores concentraciones urbanas del mundo, con 11 millones de habitantes distribuidos en un área de 900 km2. Para alcanzar cifras tan aterradoras la ciudad "se ha caracterizado sobre todo por la ocupación excesiva y caótica de construcciones en una avalancha inmediatista, sin que normas municipales o proyectos de intervención urbana hayan conseguido implantar un diseño para la ciudad".

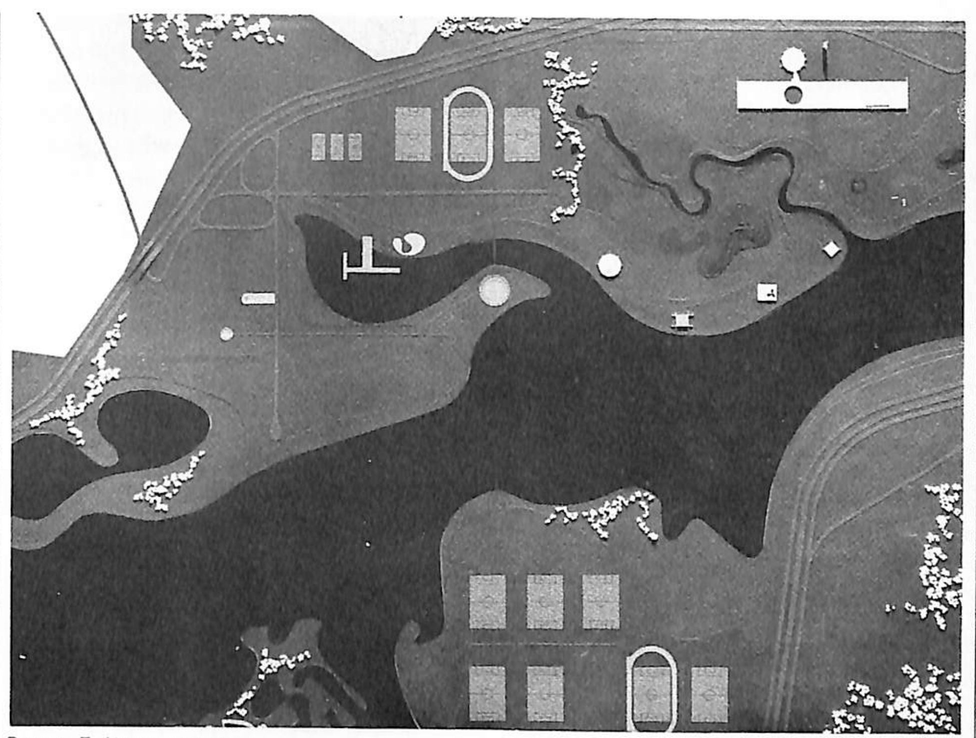
Asi inmersa en una de las áreas de mayor índice mundial de polución —consecuencia de su parque industrial—, privada del mínimo necesario de áreas verdes, en un infierno de dificultades de transporte, gastando a diario sus horas de existencia en el trabajo y en el desplazamiento de ida y vuelta al hogar, la población de Sao Paulo podrá tener en el P. E. T. un nuevo espacio para expansión física, reposo mental, relajamiento y encuentro comunitario extra profesional.

LA VEGETACION DEL PARQUE: BURLE MARX

Una de las posibilidades más fascinantes del Parque reside en que permitirá la restauración de aspectos de vegetación primitiva de la región, por la resiembra y preservación de especies. Según Roberto Burle Marx, llamado a participar en el proyecto en el área de paisajismo, la formación vegetal de la meseta paulista es característica del bosque subtropical húmedo.

De gran variedad, la recomposición de la vegetación del área del Parque se basará en items ya elegidos por el paisajista.

Pretende Burle Marx introducir también especies que "por sus características peculiares respondan bien a algunos problemas específicos de orden técnico, ambiental, estético o cultural: vegetación de protección en las pendientes, vegetación específica para alimentación de la fauna ictiológica, para purificación de las aguas, plantas con capacidad de arraigo en terrenos anegados, etc". El paisajista brasileño prevee también la necesidad de "formar una cubierta árborea pionera en toda el área, que sirva de protección a las especies más exigentes que se implantarán en una etapa posterior". Al mismo tiempo las funciones ambientales del parque, como, "creación de sombra, disminución del impacto de los vientos, cortina de protección contra ruidos y otras formas de contaminación", determinan "una nueva gama de opciones para la elección de las plantas".



Parque Ecólogico de Tiete.

Recurso importante para la implantación de vegetación que se desarrollará en el P. E. T. será el vivero, que no solo suministrará renuevos para el Parque sino que servirá también para aclimatación de especies, en una función investigativa.

¿OBRAS DE ARTE PARA EL PARQUE?

En carta enviada a cerca de 2 docenas de artistas, brasileños y latinoamericanos, se sondeó á los mas conocidos escultores sobre su receptividad a la elaboración de un proyecto específico para el parque. La idea no es que el parque presente "obras de arte", conmemorativas, monumentales o escultóricas, sino colocar la creatividad de artistas plásticos al servicio de la creación de un espacio, ambientes, que propicien esparcimiento—cultura, un goce revitalizador para el sufrido habitante de una magalópolis como Sao Paulo.

Para ese fín se han realizado reuniones con asesores culturales que ayuden a definir la presencia del artista plástico en la dotación visual ambiental del parque. De cualquier forma hay un punto que deberá tenerse siempre en mente: la conveniencia de preservar el caracter de popular como marca y atractivo del Parque. De otra parte ya se ha señalado la necesidad de establecer un marco de referencia que posibilite evitar el "museo" en la reunión exposición de obras de arte.

También será importante evitar que se organizen los espacios de esparcimiento de tal modo que se torne evidente el paternalismo. Aunque un parque con las características de este pueda considerarse también de cierto modo, como una "correc-

ción a los errores del capitalismo" conviene tratar de que el artista colabore en él no solamente como un "decorador de espacios" —lo que también ocurrirá sin duda—, sino de preferencia como un creador integrado en el contexto de su tiempo, que busca proyectar, a través de su creatividad, ambientes para atender las necesidades de una población–comunidad de la cual debe ser él un elemento destacado como sensibilidad, que sabe captar sus aspiraciones y necesidades. De ahí que pueda ser un desafío para el artista invitado la proyección de áreas específicas, para el esparcimiento comunal, de acuerdo con los programas a ser definidos sean ellos relativos a áreas para espectáculos musicales, rituales, danzas, fuentes de agua, restaurantes, etc. El fín pretende igualmente ser didáctico, cuando se discute, por ejemplo el interés de una serie de ejemplificaciones de técnicas constructivas existentes en Brazil, de la habitación indígena al concreto, en los interiores montados para ser frecuentados por los visitantes del Parque.

La importancia de un proyecto que preve un gran parque se acentúa para una ciudad que nunca tuvo un Central Park, un Chapultepec o un Palermo. Tradicionalmente un país como el nuestro, desde la época colonial, solo contó con el patio doméstico o lo ancho de la calle en ciudades de irregular trazado medieval, en contraposición a la especialidad de la plaza mayor, típica de la grandeza hispánica, de las ciudades latinoamericanas de trazo cuadriculado renacentista.

CARACTERISTICAS CULTURALES

Es en este sentido que nos parece sumamente importante la escala pretendida en este proyecto, tan ambicioso cuanto urgente como necesidad, junto a la megalópolis tentacular, un área a escala monumental: para ver el cielo, correr por la grama, observar las nubes, mirar la vegetación, gozar del sol. O sea un proyecto que no fué pensado en la escala del urbanismo practicado como corrección, iniciativa habitual en la ciudad de Sao Paulo, sino monumental desde su concepción, en la medida en que considera la colosal población urbana no como una masa sin rostro, sino como una suma de individuos con necesidades vitales de expansión física y cultural, con legítimo anhelo de comunicación humana, imposible en lo cotidiano de la ciudad avasalladora.

PROPICIAR – NO IMPONER – LA ACTIVIDAD CULTURAL

El parque surgirá como un vasto club campestre sin tarifa de admisión, no para pequeños grupos, sino para las distintas comunidades junto a las cuales se insertará. Y es justamente a través de la multiplicidad de las necesidades del maltratado habitante de la periferia que esperamos surgirá la destinación cultural de este espacio en proyecto. Un proyecto cultural que tenga en cuenta las actividades que aprecia la población periférica y que practica o no de acuerdo con sus posibilidades y dificultades. Un área que proponga los instrumentos para esas actividades que ya son propias de aquellas diversas franjas poblacionales (sea de procedencia del interior, del nordeste o inmigratoria), y que no traiga imposiciones culturales. Que las programaciones culturales previstas para los diversos centros culturales en proyecto consideren los distintos intereses de las áreas vecinas y de los grupos de edad; intereses profesionales y extraprofesionales, como cinemateca, música popular, cursos varios, teatro, coros, exposiciones, salas de baile para encuentros semanales, auditorios para fiestas, salas de reuniones de Sociedades de Amigos de Barrio, etc.

LA PRESENCIA DE LA OBRA MONUMENTAL

Entretanto, además de la destinación deportiva y cultural, que preverá una programación cuyo funcionamiento garantizará la dinamización de los edificios —no muy numerosos— que surgirán entre el verdor y los lagos proyectados, parece imprescindible considerar la importancia de reservar áreas para la presencia de obras de arte de carácter monumental. Obras que sean concebidas específicamente para esos lugares, observándose la escala, compatible con el paisaje, y la escogencia de los materiales, para que sea factible su conservación sin deterioro. Tenemos en Brasil escultores de creatividad excepcional, aún inaprovechados para un desafío como éste: Weissman, Sergio Camargo, Amílcar de Castro, Nitsche y Mary Vieira. Todos ellos aptos para concebir en esa dirección obras de la mayor calidad.

Pero no creo que debamos ser chauvinistas. Podríamos también, en caso de que las dimensiones del proyecto lo soliciten, atraer artistas que puedan realizar una contribución basada en su experiencia sobre arte para grandes espacios. Ramírez Villamizar y Negret, de Colombia, Alejandro Otero, de Venezuela, son nombres ya pensados para que en un sistema de intercambio puedan tener sus obras en Brasil, al tiempo que artistas brasileños puedan ver divulgados sus trabajos por países de América Latina. Y yo me referiría en particular a la personalidad artística de un Mathías Goeritz, de México, que desde 1957 viene desarrollando trabajos en la línea de arte público. Así, desde sus archiconocidas "Torres" de la ciudad Satélite de la capital de México, hasta nuestros días, toda una serie de trabajos lo han llevado a proyectos en que su preocupación constante es el trabajo creativo del artista en el paisaje urbano. De las torres enterradas que hoy realiza en Holanda a los cruces de vías proyectados con un equipo de artistas para el Departamento de Villa Hermosa, en México, pasado por su proyecto de esculturas monumentales en la "Ruta de la Amistad", en 1.968 (en ocasión de los juegos Olímpicos de México, con 18 monumentos), hasta, entre otras, su propuesta arquitectónica escultural para Jerusalém, "Laberinto", que realizó con la colaboración de varios artistas, como Calder y Miró, con el objetivo específico de local de recreación cultura para la infancia. Pero al hablar del laberinto me vienen a la mente los proyectos de Helio Oiticica que hoy vive en N. York, y que alrededor de 1.969, proyectó trabajos con ese título, abiertos a la visitación pública, que contenían espacios que podían ser manipulados para propuestas de varias clases, como un recorrido intrigante. En 1.971, delante de una de las maquetas, Oiticica nos habló de su interés en que uno de los laberintos se instalasen en Sao Pablo. Ponía como condición, en

aquel entonces, que su construcción se dirigiese a un público heterogéneo, y no de élite.

ARACY AMARAL

MUSEOLOGIA

Dos importantes eventos relacionados con la actividad museística en América Latina tuvieron lugar en Colombia durante los últimos días de 1978: una reunión (en Villa de Leyva) de Directores de Museos para el establecimiento de un circuito de exposiciones itinerantes; y el encuentro de expertos (en Bogotá) para la fundación de una Escuela de Museología que permita un desarrollo más eficaz y completo de dicha profesión en Suramérica. Ambos eventos fueron claramente resultado de una nueva conciencia en los Museos del Continente sobre la necesidad de servir de manera cada vez más especializada y con objetivos cada vez más ambiciosos a las comunidades a las cuales pertenecen.

UMLAC

La reunión de Villa de Leyva fue organizada por el Instituto Colombiano de Cultura y congregó del 20 al 22 de noviembre 30 representantes de 20 Museos de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, México, Panamá Uruguay y Venezuela (los representantes de Cuba, Perú y Puerto Rico se excusaron por compromisos previos de asistir). Se discutieron en este encuentro los numerosos problemas que confronta el intercambio cultural entre los distintos países del área. Y se concluyó, tras tres días de deliberaciones, con la creación de la UMLAC (Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe); entidad que tendrá a su cuidado la fundación y funcionamiento de un circuito estable de exposiciones cuya sede central estará radicada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La Junta Directiva de la UMLAC quedó conformada de la siguiente manera: Gloria Zea de Uribe, Directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Presidenta Honoraria); Fernando Gamboa, Director del Museo de Arte Moderno de México; Manuel Espinoza, Director de la Galería de Arte Nacional de Venezuela; Angel Kalemberg, Director del Museo de Artes Plásticas de Montevideo; y Aracy Amaral, Directora de la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo.

Según los estatutos aprobados en Villa de Leyva son fines principales de la UMLAC:

"1 – Contribuir al desarrollo de los Museos de la América Latina y el Caribe y a la determinación de políticas generales que permitan un más amplio conocimiento de nuestra cultura y su enriquecimiento con las grandes manifestaciones universales".

"2 – Fortalecer y ampliar las acciones que se vienen acometiendo a través de organismos internacionales para el rescate de nuestros valores, la libre difusión y circulación de las expresiones visuales y la defensa de nuestro patrimonio artístico e histórico".

"3 – Trazar programas de cooperación e intercambio entre las instituciones afiliadas a la Unión en las áreas de difusión, conservación, investigación y educación, propias de los Museos".

"4 – Establecer un circuito entre los museos y organismos afiliados para exposiciones circulantes, que difundan la fisonomía del arte Latinoamericano y del Caribe y propicien el conocimiento de las manifestaciones de otros pueblos del mundo.

"5 – Fomentar la investigación y circulación de información, relacionando las diferentes imágenes culturales de nuestros pueblos, a través de sus diversas manifestaciones visuales, contribuyendo igualmente a proyectar y confrontar las similitudes y paralelismos existentes en ellas.

"6– Estimular el desarrollo de programas de los Museos y organismo afiliados que permitan mejorar sus condiciones técnicas, a través del intercambio de personal especializado, formación y capacitación de recursos humanos y unificación de sistemas".

"7– Propiciar el intercambio entre los afiliados de experiencias y métodos, que en el campo educativo permitan una mejor vinculación a la comunidad y una mayor comprensión del hecho artístico".

ESCUELA

Por otra parte, del 22 de noviembre al 6 de diciembre y bajo los auspicios de Colcultura, la Unesco y el Instituto Italo Latinoamericano de Roma se reunió en el Museo Nacional de Bogotá un grupo de expertos de diversos países con miras a la fundación en la ciudad de una Escuela de Museología que corresponda con las crecientes necesidades de Suramérica en dicho campo. En este encuentro se señalaron las áreas de más inmediato interés en la capacitación del personal a cargo de los museos del continente y se sentaron las bases para la elaboración del curriculum de la Escuela que comenzará a funcionar (aledaña al Centro de Restauración en el Convento de Santa Clara) a mediados de 1979.

Entre las recomendaciones finales de los mencionados expertos figuran las siguientes:

"La reunión considera recomendable que las actividades de capacitación y formación museológica se inicien de inmediato ofreciendo desde junio de 1979 cursos para museógrafos-técnicos y para museólogos a nivel curatorial y directivo en servicio de los Museos de Colombia y de América Latina".

"A partir de las experiencias que se obtengan al impartir los cursos programados para el año 1979, de su aceptación en museos e instituciones académicas similares y según los resultados que arroje la evaluación de éstos, se espera que las actividades se institucionalicen a partir de 1980 en una Escuela de Museología con sede en Bogotá, la cual se adecúe a las normas jurídicas del sistema educativo de Colombia y su equivalencia en las demás naciones de América Latina".

"Dadas las características de la acción regional de la futura Escuela de Museología, la colaboración que recibirá de diversos organismos internacionales y la activa participación en el proyecto de los museos del área, la reunión recomienda que la estructura orgánica de la Escuela sea suficientemente flexible como para cumplir con los objetivos regionales que se le desea encomendar y para asegurar su autonomía".

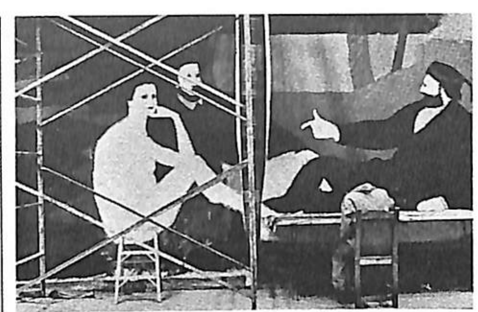
CALI.

"FOTOGRAFIA COLOMBIANA" EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA – CALI

La idea de presentarse una exposición como la que organizó el Museo de Arte Moderno La Tertulia, es un principio aplaudible, si se piensa en el interés que ha despertado esta disciplina, a la vez que su influencia es evidente en las manifestaciones plásticas de las últimas décadas. Cuando se celebran evaluaciones, reconocimientos y/o retrospectivas, generalmente se cae en generosidad de criterio, que de tanto ser democrático, resulta superfluo. Aprovecho esta exposición de especial interés para preguntar hasta cuando las selecciones parecen afirmar "complacer a todos para no dejar satisfecho a ninguno". El primer problema evidentemente es discriminar los nombres de participantes, en este caso, estudiarlos en casi tres décadas. Medir su aporte e incidencia en el arte colombiano de hoy, a la vez conocer sus trabajos y seleccionarlos. Una de las bajas en la exposición es lo mal representados que se ven algunos (ya está bastante probado que el artista no es la persona más indicada para calificar su propia obra). Para la escogencia de artistas (y de realizaciones) es necesario tener muy clara una política cultural: qué se quiere demostrar con la exposición? qué subrayar? qué criterio aclarar?. El Museo como institución no se pronuncia al respecto y se limita a exhibir, en el más pobre de los sentidos.

La lente con que se miró al fotógrafo nacional, resultó ser tan panorámica que dilata su imagen. Posiblemente se invitaron las generaciones de los 50s y 60s con una amplitud que se redujo al evaluar las actuales. Ese miedo a los nuevos ha sido un temor típico de La Tertulia, manifiesto en sus exposiciones más ambiciosas: Bienales de Artes Gráficas, Escultura Colombiana, Salón de Artistas Jóvenes. Parece que al Museo le gusta estar sobre seguro y prefiere no arriesgarse.

Participaron 22 fotógrafos: Jaime Ardila, Gertjan Bartelsman, Carlos Caicedo, Efrain Cárdenas, Hernán Díaz, Francois Dolmetch, Abdú Eljaiek, Fernell Franco, Efraín García, Ramón Giovanni, Ignacio Gómez Pulido, Hernando Guerrero, Camilo Lleras, Rafael Moure, Jorge Mario Múnera, Nereo López, Fabio Serrano, Germán Téllez, Sergio Trujillo Dávila, Sergio Trujillo Jaramillo, Patricia Uribe y Luis Fernando Valencia. El catálogo diseñado por Carlos Alberto Caicedo y profusamente ilustrado, tiene un texto de Darío Ruiz e información biográfica.



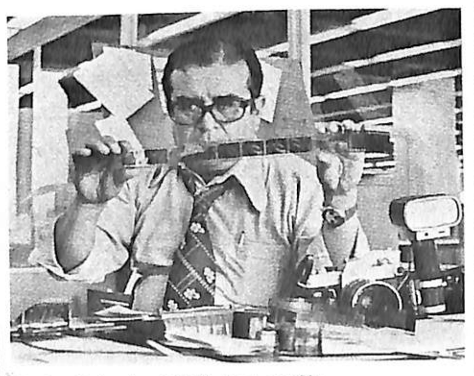
Jaime Ardila. "Beatriz González pintando". 1.978. Fotografía: Sin más datos.



Gertjan Bartelsman. "De la serie de los pasajeros". Bogotá. 1.978. Fotografía.



Luis Fernando Valencia. Colombia T. V. 1.978. Fotografía.



Carlos Caicedo. 1.978. Fotografía.

"DIARIO OBJETO" DE ALICIA BARNEY EN LA UNIVERSIDAD DEL VALLE Y LA SALA DE LA GOBERNACION – CALI

"Aunque el diario sea básicamente masturbatorio, se extiende hacia otros dominios. La autobiografía no pesa más de lo que traduce y así, es universal entre individuos", algunas frases de Alicia Barney (1952), para su exposición organizada por Extención Cultural de la Universidad del Valle, consistente en cinco trabajos elaborados con implementos encontrados en las calles de los Estados Unidos (donde estudió) y de Cali (donde nació y actualmente vive). Su intencionalidad va con antipatía por la academia y lo viejo. Ella se orienta hacia los espacios abiertos y transparentes. Hace un arte que obliga a reflexionar, ya sea con los elementos semióticos, a manera de especulación amplia sobre la problemática de la artisticidad o bien, al mostrarnos un camino existencial y por ende enteramente subjetivo, donde podemos encontrar a pedazos una autobiografía llena de pequeños recuerdos, desarraigos y emblemas de esperanza.

El arte de Alicia Barney es intelectual, y usa la forma solamente como medio. Su obra se deteriora y es frágil, sus conceptos en cambio tienen solidez y hablan de una formación conceptual vasta. Estas cualidades últimas garantizan y respaldan un sistema que escudriña nuevas posibilidades del trabajo artístico, precisamente porque redefine una posición aparentemente cerrada y entendida como es la que recoge la relación artista-obra, trabajo-autor.

Ella es plenamente conciente de las implicaciones del oficio y recomienda apreciar su trabajo con la misma estructura argumental que usa como herramienta: "El diario puede ser leído gracias a sus hileras formando cada una un "cuento", sin embargo su significado es lo suficientemente

RESEÑAS

evasivo para que sea distinto a cada cual. La experiencia humana es misteriosa. La percepción de la realidad es a la vez subjetiva y fragmentaria, aún así, es reveladora a través de la materia. Memoria y presente se unen. Los objetos atraen los sentidos de quienes los miran y la experiencia es transferida, de ello depende la habilidad del diario para existir por sí mismo".

MIGUEL GONZALEZ

BARRANQUILLA.

EL PREMIO A "EL SINDICATO"

1978 fué un año sorpresivo para las artes plásticas en Barranquilla. En primer lugar la investigación que se venía realizando sobre el Arte Conceptual en una forma aislada, cobró fuerza al seleccionarse este tipo de trabajo para ser enviado al Salón Nacional en el concurso preliminar que tuvo lugar en el Teatro Municipal, durante el primer semestre del año. En ese Salón Regional, un jurado integrado por Eduardo Serrano, Curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá y quien escribe estas notas, otorgó el primer premio a la obra "Alacena con zapatos" realizada por el grupo "El Sindicato". Una lluvia de críticas adversas caracterizadas por su ligereza, falta de sentido profesional o conocimiento y a veces impregnada del personalismo que nunca falta cuando no hay argumentos mejores, sucedió a ese premio. Unos meses más tarde, un jurado compuesto por Santiago Cárdenas, Aracy Amaral, directora de la Pinacoteca de Sao Paulo y Waldo Rasmussen, director del programa internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, concedió el primer premio en el Salón Nacional de Artes Visuales a "Alacena con Zapatos".

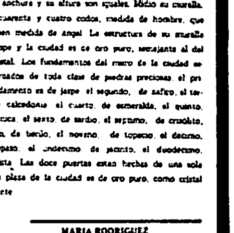
Este premio plantea, inevitablemente, la urgencia de una revisión crítica de todo el arte joven que se ha realizado en Colombia en esta década, signado, en términos generales, por la banalidad de su contenido.

Desde los años sesenta, cuando se impuso en Colombia un nuevo concepto del dibujo con Pedro Alcántara, de la pintura con Norman Mejía y la escultura con Felisa Bursztyn, así como las investigaciones de Beatríz González, Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, entre otros, no se había dado en el Arte nacional una propuesta de la intensidad y firmeza intelectual de El Sindicato. Entre sus valores más notables hay que destacar el papel que desempeña en ellos el arte de grupo por encima del tradicional culto al artista individual. El énfasis en el *proceso* a través del cual se llega, ya sea al objeto de arte (como "Alacena con zapatos") o al hecho Artístico (como el evento titulado "Violencia", consistente en el incendio de un solar lleno de cadáveres simulados) y finalmente la desmitificación del artista como vehículo para afirmar el status de una sociedad pequeño-burguesa, que de ninguna manera está preparada para comprender el arte en su función última, esto es, como proceso de comunicación e integración social.

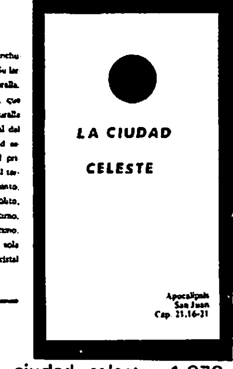
EL HOMENAJE A DUCHAMP Y "DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE"

A fines del año 78 se realizaron dos importantes exhibiciones colectivas: "El Homenaje a Marcel Duchamp" en el décimo aniversario de su muerte, motivó a los artistas de Barranquilla a una investigación sobre la obra y significado del gran artista francés, así como una interesante discusión sobre el "arte de sistemas" y el arte del "sistema". Mientras que la exhibición daba pié a una gran actividad del arte experimental en la ciudad, en el resto del país las entidades culturales y los suplementos literarios desconocieron el hecho, igual que en años anteriores. En vida, Marcel Duchamp fué también víctima del olvido y en 1966, dos años antes de su muerte, no conocía siquiera al director del Museo de Arte Moderno de París y solo la Tate Gallery había dedicado una gran retrospectiva a su obra.

Entre los trabajos que integraron la muestra fueron especialmente significativos los de Eduardo Hernández: Una valla en la que escribió "La letra con sangre entra" utilizando para ello su propia sangre: la de María Rodríguez, un "Fragmento del Gran Vidrio" y el ensamblaje de Efraín Arrieta titulado "Carta al cadáver de Marcel Duchamp" en el que empleó incluso un esqueleto humano.


La ciudad es un cuadrado y su largura es igual que su anchura. Midió la ciudad con la medida. Doce mil estadios. Su largura, su anchura y su altura son iguales. Midió su muralla. Ciento cuarenta y cuatro codos, medida de hombre, que es también medida de ángel. La estructura de su muralla es de jaspe y la ciudad es de oro puro, semejante al del puro cristal. Los fundamentos del muro de la ciudad están adornados de toda clase de piedras preciosas. el primer fundamento es de jaspe el segundo, de zafiro, el tercero, de calcedonia el cuarto, de esmeralda, el quinto, de sardónica, el sexto, de sardio, el séptimo, de crisólito, el octavo, de berilo, el noveno, de topacio, el décimo, de crisopaso; el undécimo, de jacinto, el duodécimo, de amatista. Las doce puertas están hechas de una sola perla. La plaza de la ciudad es de oro puro, como cristal transparente

MARIA RODRIGUEZ
"DE LO ESPIRITUAL
EN EL ARTE"
Nov. 30 1978



María Rodríguez. La ciudad celeste: 1.978. Detalle del catálogo de la exposición. "Lo espiritual en el arte".

La segunda muestra, "De lo Espiritual en el Arte" convocó, en la sala del Centro Colombo Americano, a un grupo de artistas con el fin de confrontar las repercusiones que el hecho espiritual ha tenido en el arte actual y sus distintas vías de manifestación. Participaron Efraín Arrieta, Javier Barrios, Ramiro Gómez, Jaime Correa, Alvaro Barrios, Inginio Caro, María Rodríguez y Eduardo Hernández. Una actitud común a todos los artistas participantes es que ninguno de ellos desea ser pintor, escultor, dibujante o grabador, y en todas las obras se obviaron los límites entre una y otra disciplina, incluída la literatura, la filosofía y la poesía. Todas hacen énfasis en la idea y no en su realización, de modo que se oponen al argumento de que el arte debe ser un "objeto", el cual debe, a su vez, "elaborarse". De acuerdo con la propuesta de las obras que participaron, el problema se remite al *Hecho artístico* y no al objeto en sí, de manera que algunos de los participantes consideraron suficiente exhibir *documentos* que ilustrasen la presencia de ese hecho. Es el caso de María Rodríguez, quien envió un fragmento de El Apocalipsis transcrito textualmente, titulado "La ciudad celeste" en el que el trabajo del artista, lejos de ser físico, se traslada a la acción de *señalar* o de *indicar* una descripción dotada de un ocultismo y una poesía excepcionales. También Inginio Caro documenta la fugacidad de un platillo volador de cera consumido por el fuego, empleando para ello la fotografía.

En el orden de las obras que destacan la actitud sin apelar al documento, Ramiro Gómez presentó dos haces de leña reales,

amarrados y humeantes, irónicamente titulados "Objetos espirituales desechables". La obra hace referencia a la leña para el holocausto de que habla con frecuencia el Génesis, pero, más que la estricta alusión al tema de la muestra, su importancia reside en el paso dado por Gómez hacia un arte de poca elaboración material (que provoque un "eso también lo puedo hacer yo" de parte del observador) a favor de un concepto más directo. Entre una pintura que represente a Isaac sacrificado sobre un haz de leña y esta obra de Ramiro Gómez que muestra el haz de leña real sobre un pedestal para esculturas, hay una diferencia formal y conceptual que hace evidente el camino recorrido por el arte hasta hoy: En una época el artista consideró necesario pintar o esculpir para mostrar su idea. El artista de hoy cree que lo único necesario es mostrar esa idea, aunque para ello solo tenga que recoger leña y exhibirla en una galería de arte.

ALVARO BARRIOS

Presentamos a continuación dos opiniones diferentes sobre lo acontecido en Bogotá en el último trimestre del año. Bogotá 1 a cargo de Myriam Acebedo y Bogotá 2 a cargo de Dario Jaramillo Agudelo.

BOGOTA 1

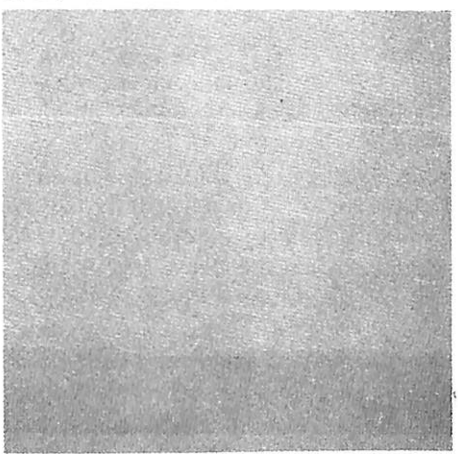
AGITADO FIN DE AÑO EN BOGOTA

EL SALON NACIONAL

(Conceptuales versus Formalistas)

El movimiento artístico en la capital de la República es siempre intenso para fin de año, tal vez en razón de que por esta época se realiza habitualmente el discutido Salón Nacional de Artes Visuales, evento que con la participación de figuras consagradas o sin ellas, sigue siendo el certamen que congrega el mayor número de artistas de todo el país. El Salón como todos los años resultó decepcionante. El inexplicable entusiasmo que suscita es apenas comparable con el que provoca la entrega de los OSCARES, ese certamen que de antemano se sabe que será desacertado, pero en el cual hay que participar y al que debe dedicársele un poco de tiempo, al menos para estar al tanto de sus resultados.

Los premios de este año fueron otorgados a las obras "Atmósfera" de Ana Mercedes Hoyos y "Alacena con Zapatos" del Grupo El Sindicato. La premiación del Salón refleja un jurado dividido entre el arte establecido de las galerías y el arte experimental que trata de sortear un sistema artístico totalmente permeado por el comercio. El cuadro de Ana Mercedes Hoyos, trabajo impecable y de exquisito terminado forma parte de ese proceso de abstracción que se inició en su obra a partir de las ventanas. Las tres franjas del cuadro premiado, perceptibles apenas por sutiles variaciones de color, representan el piso, la pared y el cielo, pero en trabajos posteriores la artista ha llegado a eliminar todo marco de referencia para confrontar el vacío infinito de la atmósfera en obras practicamente blancas que, a pesar de ceñirse a la apariencia de nubes, niebla o luz, dan la impresión de ser abstractas.



Ana Mercedes Hoyos. **Atmósfera**. 1977. Oleo sobre tela. 1.50 x 1.50 mts. Propiedad del artista.

El premio al grupo El Sindicato resulta de por sí mucho más polémico puesto que con él el jurado asume riesgos definitivos: premiar una obra de grupo en una sociedad que define el arte como producto de un individuo genial es ya una resolución extrema, pero premiar además una alacena con zapatos viejos, resulta francamente agresivo. La obra del Sindicato es, en cierta manera, como una bofetada en el rostro del arte establecido que se basa en las posibilidades comerciales para su difusión. Pero, paradójicamente, al otorgarle un premio oficial al Sindicato, el jurado estaba incrustando su trabajo en el establecimiento, involucrándolo en ese sistema conservador que el grupo estaba rechazando, y reduciendo, por lo tanto, su campo de acción al asimilar su insatisfacción y su protesta. O es que el "establecimiento" artístico en nuestro país no es el Instituto Colombiano de Cultura?

Las menciones resultaron menos afortunadas. Con excepción de las fotografías de Jaime Ardila y Ricardo Cross y los trabajos de Inginio Caro, las demás cayeron en la calidad anodina del resto del salón.

No deja de resultar extraño que la gran presencia de los cuatro carros aparentemente idénticos, de Javier Restrepo; el depuramiento dibujístico de Alvaro Marín; el interesante torso rodeado de neón de Eduardo Hernández; el divertido mapa de Colombia de Alvaro Herazo; los conceptos fotográficos de Luis Fernando Valencia y Oscar Monsalve; el "Arte–libro" de Fernando Cepeda; y el cuestionamiento al arte, de Argemiro Vélez –quien reclamaba como marca registrada la firma de Picasso–, no fueran notados por Santiago Cárdenas de Colombia, Waldo R'asmussen de Estados Unidos y Aracy Amaral del Brasil, integrantes del jurado.

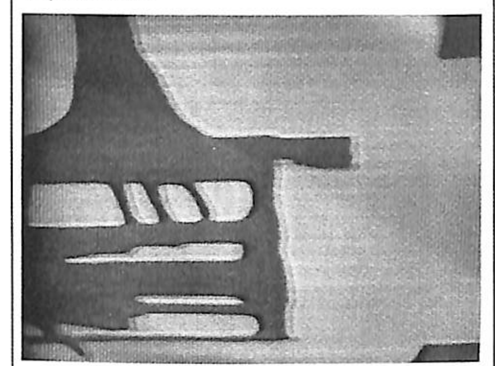
EL SALON ATENAS

(Un Certamen en Blanco, Negro y Rojo)

Otro evento artístico de grupo que se presenta en la ciudad y que no obstante su empeño vanguardista ha recibido una inesperada aprobación del público capitalino, es el Salón Atenas, acontecimiento que se realiza anualmente en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El IV Salón Atenas organizado como en las anteriores oportunidades por el Curador del Museo, Eduardo Serrano, reunió en esta ocasión a diez artistas menores de 30 años, hombres y mujeres de diferentes regiones del país, quienes se hicieron partícipes con trabajos en las más variadas técnicas. En los tres eventos anteriores el Salón presentaba ligeros desequilibrios en cuanto a la validez de los planteamientos presentados, o en cuanto a la calidad de su realización, y el IV no fue la excepción. La razón por la cual permanece este "altibajo" en el certamen parece ser sencilla: las invitaciones se cursan con un año de anterioridad y teniendo en cuenta la corta trayectoria

RESEÑAS

de los participantes, es apenas natural que su conformación sufra los desequilibrios de toda ambiciosa predicción, es decir, que pueda resultar disminuída e inclusive equivocada.



Rodrigo Castaño. Autorretrato. 1.978. Video. Propiedad del artista.

Es importante, por ejemplo, destacar en esta oportunidad la amplia representación que se le dió a las realizaciones en video, así como la intención de atraer personas que trabajan con medios de comunicación. Es el caso de Rodrigo Castaño, joven director de televisión, quien se hizo presente con obras experimentales sobre las posibilidades, no informativas, sino estéticas que permite comunicar el monitor. En una pantalla de gran tamaño, Castaño nos hizo partícipes de sus descubrimientos sobre color y forma, a medida que jugaba con los implementos produciendo en ocasiones, imágenes de indiscutible belleza. Sus otras dos cintas "Autorretrato" y "Flamenco" extremaban las gradaciones de color, espacio y forma, a partir de una más reconocible representación humana.

Intenciones completamente distintas revelaba la obra de Geo Ripley, quien utilizó el video dentro de una "ambientación" especialmente hecha para la cinta proyectada, y cuyo interés por hacer una denuncia de los atropellos cometidos contra comunidades indígenas era perfectamente manifiesta. Montañas de piedras traídas desde remotos lugares y un cactus que sugería un Cristo, colocado en sitio prominente, además de producir la sensación de estar en un sitio sagrado o en un habitat precolombino, hacían clara la aridez de los resguardos a que han sido confinadas las comunidades Pijao. Grupos de indígenas vistiendo sus trajes típicos danzaban en el lugar la noche de la inauguración, y conversaban con el público añadiéndole a la obra el carácter efímero de un "acontecer".

Igualmente llamativos resultaron los trabajos de Sandra Isabel Llano quien incluyó en su "ambientación", además de un "video—tape", dibujos realizados con electrocardiógrafos y encefalógrafos. La peculiar idea de ignorar el uso científico de dichos instrumentos buscando en cambio un lenguaje creativo extraído de sus códigos, hacía aún más ambiciosa su temática respecto al ritmo que regula los impulsos de la vida. Sandra Isabel nos daba con su obra una pequeña luz sobre el interior del cuerpo humano, y en el filme que acompañaba los dibujos nos mostraba los estímulos a los cuales acudió para alterar —por ejemplo— el funcionamiento acompasado de su corazón. Sus planteamientos dejaban en el observador, aparte de la intriga en su futuro desarrollo, la intriga en las capacidades expresivas y hasta entonces ignoradas, de sus propios órganos vitales.

A juzgar por el número de mujeres participantes en la muestra, el sexo femenino parece jugar un papel de ascendente importancia en el desarrollo del arte nacional. Además del trabajo de Sandra Isabel Llano, la exposición incluía los de Cristina Franco, María Rodríguez y Julia Elvira Mejía, quienes, —independientemente de si lograron o no sus propósitos creativos— mostraron obras que se apartan de manera radical del afán decorativo que tradicionalmente se le endosaba a "las señoras".

La obra de Cristina Franco, por ejemplo, era sin lugar a dudas la de mayor impacto (lo cual no implica que fuera necesariamente la mejor). Sus toros, de tamaño natural y de representación realista, asustaron a muchos niños a la entrada del Museo, y además de sorprender a los mayores les dieron motivos de especulación sobre los objetivos del arte contemporáneo. (Después de todo, hasta hace poco tiempo se sostenía con vehemencia que crear NO consistía en copiar fielmente la naturaleza). Su trabajo se halla dirigido al tanteo de los sentidos, al instante que transcurre entre la información visual que se recibe y su asimilación por parte del observador, y por lo tanto cuenta en él primordialmente un elemento de sorpresa. La elaboración es obviamente minuciosa y detenida. El tema no es nuevo, desde luego, pero la artista lo confronta con frescura inesperada, y sus toros representan un cambio radical si se comparan con las ascéticas aristas, planos y ángulos a que estamos habituados en la escultura colombiana.



Vista parcial del montaje del IV Salón Atenas. En primer plano las esculturas de Cristina Franco y al fondo las fotografías de Jorge Ortíz. Foto: Oscar Monsalve.

María Rodríguez. Paisaje. 1.978. Vidrio y Espejos. Detalle. Propiedad del artista.

La más joven participante del Salón, la barranquillera María Rodríguez, presentó por su parte paisajes nocturnos y de apariencia peligrosa dada su elaboración con vidrios rotos. Lunas crecientes, llenas y menguantes hechas con espejos, jugaban con las nubes y devolvían hacia el observador, como si fueran propias, las luces de la sala. Pero si el mural suelto y enorme (construído con elementos que a pesar de estar relacionados eran independientes) hacía pensar en obras de gran envergadura, sus "cuadros", vidrios enmarcados, dependían en mucho todavía del concepto tradicional de la "pintura" —en blanco, negro o rojo— que procuraban ignorar. Su obra era, sin embargo, el testimonio de una búsqueda sincera, y de allí el interés que lograron despertar en este medio dedicado a repintar las líneas y las manchas, o los conceptos y la simplicidad, a que ha llegado con sobradas teorías y tradición, el arte en norteamérica.



Julia Elvira Mejía. **Serie Plaza de Bolivar** 1975 fotografía en blanco y negro 0.16 x 0.19 mts. propiedad del artista.

Las fotografías de Julia Elvira Mejía, obras todas realizadas hace algunos años, resultaron apenas un recuento modesto de escenas en la Plaza de Bolívar —foco de atención de tantas cámaras. Pero el medio fotográfico como arte, aspira a más que a la encomiable validez del documento; y en su plausible inclinación por una temática social, la artista parece haber sacrificado su imaginación ante la magnitud de sus hallazgos. A pesar de haber omitido, por ejemplo, las manidas escenas del gamín y el pordiosero, la artista no encontró objeción para mostrar señoras con canastos, policías, señores con sombrero y bandadas de palomas.

Mucho más dicientes resultaron los trabajos del antioqueño Jorge Ortiz, quien apuntando su cámara hacia el cielo encuadra cables de la luz en composiciones que semejan dibujos abstractos. Pero estas imágenes que a primera vista parecen trazadas con lápiz o pincel, se reconocen de cerca, fácilmente, como impresiones fotográficas por la profundidad del campo y por el juego delicado del enfoque en primero, segundo o tercer plano. En ocasiones sus formas recordaban dibujos de Mondrian, o de Van Doesburg, o insinuaban pentagramas. Y su colocación alta en el salón hizo más clara su intención de oponer un paisaje vertical, al invariable paisaje horizontal de la pintura anecdótica y la fotografía corriente. Ortiz también se hizo presente en la muestra con un libro — "con intención de arte en sí mismo" — que registraba calles de distintas ciudades del país y que puede señalar un nuevo campo de experimentación visual en nuestro medio.

Luis Alfonso Ramírez interpreta en acuarelas casi planas, casas y portones frente a las cuales se detienen personajes con camisas de telas brillantes y sintéticas, en trance de contemplación o en actitud introspectiva. Es decir, su temática contiene la dosis suficiente de literatura, para asombrar a todos cuantos quieren "leer" historias en el arte. Pero la calidad de su trabajo no radica solamente en las interpretaciones subjetivas que suscita. En su obra cuentan igualmente —si no más— tanto su cuidadosa y precisa ejecución (sin las cursis transparencias que han llegado a ser sinónimo del trabajo en acuarela), como las intenciones del artista de apoyarse en la cercana observación de la vida cotidiana para ofrecer una representación personal, parcializada, de la realidad.

La pintura, finalmente, estuvo relegada en el Salón a apenas dos representantes, lo que provocaba nostálgicos recuerdos de otras épocas, no tan lejanas, en las cuales una muestra plástica estaba conformada exclusivamente por acrílicos y óleos. Los dos artistas, Alvaro Acosta y Rafael Echeverri, presentaron acrílicos geométricos. Pero los "Exordios" de Alvaro Acosta —"introducción al lenguaje oratorio" según el diccionario— no pasaron de ser un balbuceo. Era plenamente comprensible, por ejemplo, su intención de trabajar en serie y con los mismos elementos (y sobre cartón para lograr tersura), pero sus obras no dejaron vislumbrar una teoría, ni un pensamiento claro sobre su naturaleza o su finalidad, ni una razón que justificara sus composiciones y demás variantes. Si uno solo de sus cuadros hubiera podido sugerir inicialmente una intención "constructivista", después de mirar dos se hizo evidente que eran producto de una simple intuición decorativa.

Echeverri también expuso acrílicos, pero cuadrados, monocromáticos y divididos en dos áreas por un doblez horizontal que aparecía en la parte superior de cada obra. Hacia arriba los cuadros eran planos, subdividiéndose hacia abajo en áreas exactas por medio de líneas cuyo tono mate contrastaba con el brillo que cubría el resto del lienzo. La vieja afirmación de que el espacio en la pintura no puede trascender su bidimensionalidad, estaba expresada pulcramente, lo mismo que su énfasis en la calidad misma de la tela, una vez ésta ha recibido el tratamiento parejo del color y de la cinta pegante. En su trabajo no molesta el aspecto ornamental porque sus pocos elementos encajan facilmente en un todo coherente. La reiteración en cada cuadro de los mismos argumentos, sin embargo, hacía pensar en más colores, más dobleces, e inclusive en la eliminación del bastidor cuya estructura no parece imprescindible para sus señalamientos.

El Salón Atenas fue un certamen en blanco, negro y rojo. Todos los trabajos, con excepción de la acuarela y por supuesto los "video", fueron realizados sin salirse de estos tres colores (curiosamente los colores principales de artistas tan reconocidos como Ramírez Villamizar y Edgar Negret). Pero el Salón Atenas fue sin duda una experiencia interesante por su acento en el experimento (especialmente en este medio tan devoto a los "curricu-

RESEÑAS

la") y como búsqueda bien intencionada de nuevas direcciones en la ya cansada escena del arte nacional. Su balance, como en años anteriores, fue altamente positivo, lo que hace inexplicable que no surjan más certámenes como éste en el país.

LUIS CABALLERO EN LA GALERIA GARCES VELASQUEZ

(Sangre y Semen)



Luis Caballero. Sin título. 1.978. Oleo sobre lienzo. 2.00 x 1.20 mts. Foto: Oscar Monsalve.

Luis Caballero exhibió a partir del 30 de noviembre en la Galería Garcés Velásquez pinturas, dibujos y grabados que prosiguen el viraje a la violencia que se había manifestado en su trabajo desde mediados de la década. Dicha violencia neutraliza un poco el atractivo inevitable que se desprendía del erotismo de sus obras, imponiendo un rechazo sicológico inicial por parte del observador; rechazo que afortunadamente no alcanzó a detener el febril arrobamiento que en el medio colombiano producen sus realizaciones.

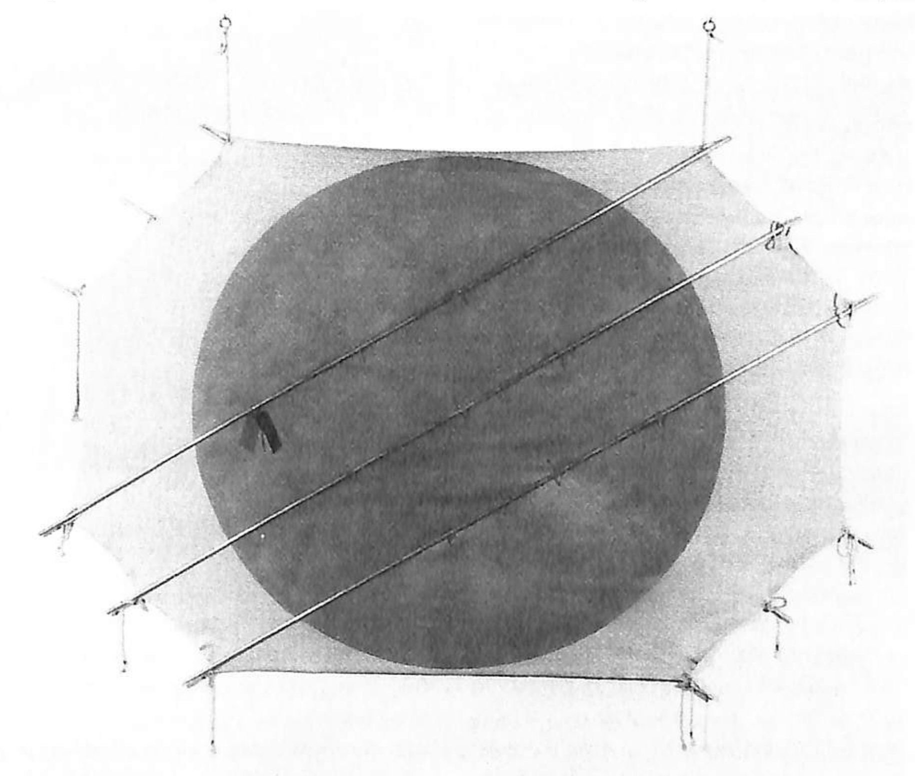
Su evidente pasión por la pintura, por su facultad de expresar, además del interés de su apariencia, las convicciones del artista, inyectaba estos trabajos con cierto misticismo que ya no es un producto exclusivo de su tema. Sus cuadros grandes, por ejemplo, sugerían con insistencia las estaciones de un viacrusis, porque también su entonación, su espíritu, su enfoque y su lenguaje encontraban un eco en el espacio de la vieja iglesia que es hoy la galería.

Por otra parte, sus últimos trabajos continúan alimentándose de la historia del arte pero no ya de los mártires y santos del Renacimiento y el Barroco, sino de los soldados, oficiales y agrupaciones románticas de Gericault y Delacroix. Los cuerpos masculinos entre muertos y amorosos, comienzan a situarse con esta exposición en un paisaje más realista y definido que la sangre torna amargo y angustioso. Caballero confronta el erotismo sin ambages. Sus cuadros son eróticos, no sólo porque muestran órganos sexuales, sino porque es erótico su trazo, sus formas, su color, y la perceptible relación del artista con su obra. Pero si bien es cierto que al considerar su carácter hedonista y tal vez autobiográfico, su habilidad con el dibujo resulta en ocasiones vanidosa y hostigante, se trata de una habilidad que en otros cuadros no le sobra (largos años le ha tomado a Caballero aprender a interpretar el cuerpo humano) pues su definición del arte implica una capacidad de comunicar emociones y verdades inclusive subjetivas. La exposición de Caballero devolvió hasta cierto punto la confianza que se había perdido en sus valores —enredada en afectación y melodramatismo. Ahora es claro que su obra apunta a extremos (como mensaje o vida) que ni pueden describirse formalmente, ni pueden compararse con afirmaciones anteriores de trazo vacilante y sexualidad temerosa y juvenil. Caballero hace un proselitismo descarado con sus cuadros. Y si su trabajo es importante en nuestro medio como señal de un derrotero artístico que no consiste únicamente a disponer con cuidado los colores; también lo es por su carisma, por su poder de llegar a nuestro público y de penetrar castos hogares y puritanas instituciones colombianas, compitiendo con el Sagrado Corazón, no obstante referirse a dos grandes tabúes de esta sociedad: el homosexualismo y la muerte.

RICHARD SMITH EN LA GALERIA SAN DIEGO

(Pinturas Aéreas)

La noche de la inauguración de la muestra de Richard Smith en la Galería San Diego oímos a Santiago Cárdenas comentar que



Richard Smith. **Painting with label No. 2.** 1.976. Acrílico sobre lienzo. 1.60 x 2.20 mts. Colección particular. Fotografía: Oscar Monsalve.

se trataba de "la mejor exposición individual vista en Colombia desde la última exposición de Richard Smith". La afirmación fue hecha con todo el sentido del humor que en materia artística implica este tipo de generalizaciones, pero interiormente no pudimos menos que estar de acuerdo. La muestra era excelente y difícilmente vemos en Colombia trabajos tan logrados como el de este consagrado pintor británico.

Las obras presentadas en esta ocasión en Bogotá (las cuales serán también expuestas en Cali, Medellín, Pereira y Barranquilla) son trabajos que prosiguen los argumentos de las "Cometas" vistas previamente en el país, en cuanto el lienzo continúa "extendido como una membrana sobre un armazón de tubos de aluminio que lo cruzan por una o ambas caras". Como aquellas, estas obras están deliberadamente concebidas para habilitar el mundo, para responder a sus leyes y características (luz, viento, gravedad). Y como las "Cometas", son obras que parecen internarse en el análisis del concepto "pintura": mediante la investigación separada de estructura, color, lienzo y línea hasta conformar una afirmación visual de patente coherencia y sensibilidad.

Con excepción de la obra titulada "Manzanitas Verdes" el color de los últimos trabajos era más callado, y la colocación en rítmica secuencia diagonal de las obras compuestas por distintos lienzos era más marcada. Las bandas, cuadrados, rectángulos, octágonos y demás formas que Smith interpreta en distintas secciones del lienzo se acoplan perfectamente con la totalidad de cada pieza.

Con motivo de una reciente exposición retrospectiva en la "Tate Gallery" de Londres, la crítica Bárbara Rose escribió que Smith parece estar convencido de que "una pintura es diferencia de otros objetos del mundo no sólo porque es plana sino también porque se trata exclusivamente de una superficie". La misma crítica, sin embargo, afirma posteriormente que "las consistentes alusiones a la condición humana en su obra prueban que el arte abstracto no está necesariamente divorciado de la experiencia humana". Tal vez sea ese balance afortunado entre arte y vida, entre inteligencia y sensibilidad lo que hace que su obra sea tan penetrante a pesar de mantenerse alejada de la estridencia y de los alardes.

OTRAS EXPOSICIONES

Si sumamos a las exposiciones mencionadas la aguda e impactante muestra de Beatríz González en la Galería Garcés Velásquez (veáse Galería de la Oficina); el proceso de Ana Mercedes Hoyos en la Galería San Diego (veáse Salón Nacional); los agresivos trabajos sobre papel de Carlos Granada en la Galería Belarca, las pinturas británicas expuestas en el M. A. M.; y los inofensivos paisajes (entre la cordillera Central y el Fujiyama) de Gonzalo Ariza, en el Centro Colombo Americano; resulta evidente que la actividad plástica encuentra una especie de clímax a finales de año en Bogotá; clímax cuya calidad no siempre corresponde con el entusiasmo que alcanza a despertar entre artistas, galeristas y demás miembros del mundillo artístico capitalino.

MYRIAM ACEVEDO

BOGOTA 2

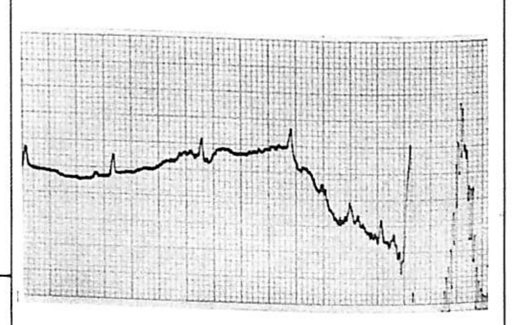
EL IV SALON ATENAS: DE TODO COMO EN BOTICA



Eduardo Serrano. Dirigiendo la instalación del IV Salón Atenas en el MAM de Bogotá.

A primera vista el Salón es inexpugnable: "carácter no competitivo. . . total ausencia de restricciones. . . conformación de una propuesta coherente sobre los intereses creativos de los jóvenes". Sus bases han sido diseñadas para que todos asintamos y hasta contienen el verbo de moda entre todos los críticos de la provincia bogotana y de la capital de Antioquia: proponer. Ultimamente los artistas no exhiben o muestran o exponen; los artistas, ahora, "pro-po-nen". Sin embargo, aunque "pro-pon-gan", "lo importante del salón son las obras que se muestran".

Eduardo Serrano, a más de curador del Museo de Arte Moderno, es un artista conceptual mediatizado en museólogo. Un sábado, queriendo ver a Gloria Valencia, Jaramillo ve a Serrano mostrando video por televisión. Serrano "inventa" los toros de fibra de vidrio de Cristina Franco, a los cuales ella misma no daba mayor importancia, y que ahora explica eruditamente sin excluír la (obvia) alusión a Picasso.



Sandra Isabel Llano. Sin título. 1.978. Dibujo con electrocardiógrafo. Detalle.

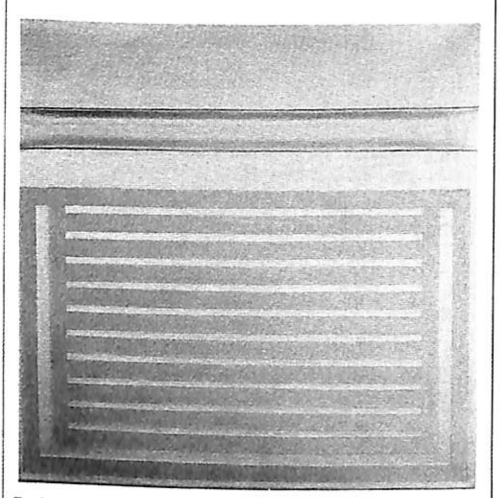
"Es más cálida esta obra, pues ha sido hecha con el corazón. . . busco un ritmo poético"; así habla Sandra Isabel Llano, autora de unos electrocardiogramas que, por el hecho de estar colgados en un museo, aspiran a respaldarse en Kandinsky. Marrullero, Serrano declara que a quienes más les han gustado los electrocardio (y encefalo) gramas, es a los médicos, y yo, por mi parte, añado una razón estética a las mil que enriquecen mi fobia a los médicos.

Serrano, sí, es todo un artista conceptual mediatizado a través de las no muy sólidas intuiciones de los artistas del Salón Atenas: por ejemplo, la manera de hacer lucir (de "proponer") las fotos de Jorge Ortiz, cables "que parecen dibujos abstractos", a más de dos metros sobre el suelo, obligándonos a mirar las fotos de la misma manera que se miran los cables de la luz y que, por cierto, no se ve tan bien en el libro, quizás por el tamaño de las ampliaciones.

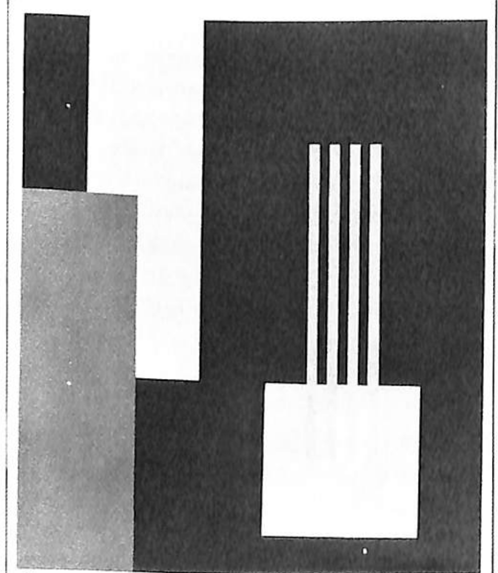
RESEÑAS

Este es un buen momento, Jaramillo, para salir de los fotógrafos diciendo que las fotos de Julia Elvira Mejía suscitan una terrible nostalgia de Carlos Caicedo; y si la palabra no estuviera patentada por Darío Ruiz Gómez, se diría que algunas fotos de la señorita Mejía suscitan "ternura".

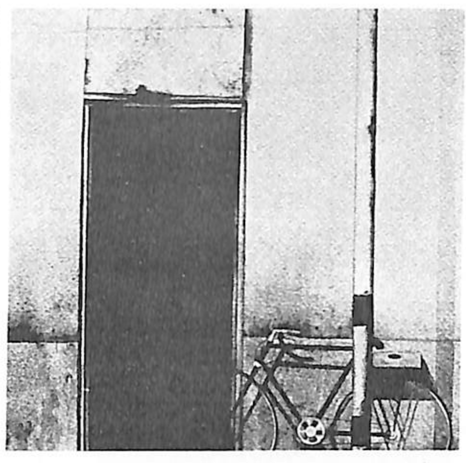
En cuanto a los pintores abstractos, los dobleces de las –previsibles– telas de Rafael Echeverry (culto a la obra "única", a la imposibilidad de reproducción litográfica?) resultan favorecidas por el contraste que ofrecen los descubrimientos del agua tibia constructivista, en sus formas y fórmulas más obvias, de Alvaro Acosta.



Rafael Echeverri. Sin título. 1.978. Acrílico sobre lienzo. 1.10 x 1.10 mts. Propiedad del artista.



Alvaro Acosta. **"Exordio de la serie No. 2".** 1.978. Acrílico sobre cartón. 0.92 x 0.69 mts. Propiedad del artista. Fotografía: Oscar Monsalve



Luis Alfonso Ramírez. Sin título. 1978. Acuarela. 0.50 x 0.50 mts.

El acuarelista antioqueño, Luis Alfonso Ramírez, tiene un formidable talento de ilustrador; es directo y cualquiera que vea sus cuadros planos piensa: la soledad del hombre en el paisaje urbano; cualquiera piensa eso y todos –oh sutileza– aciertan: es la soledad del hombre en el paisaje urbano; hasta los críticos, a su gracioso modo, lo han dicho: "Sus agobiantes y densos espacios, como usadas y ya frías escenografías cuestionan poéticamente el entorno como residuo habitable del hombre de la ciudad" (Alberto Sierra); ". . . la atmósfera nostálgica que ponen de presente sus trabajos, además de coincidir con la quietud y soledad de los seres humanos. . ." (Eduardo Serrano). Hay en Ramírez un excelente autor de carátulas y, por esto, acaso sea el hallazgo del Salón.

Parece bastante proporcionado hacer acuarelas en Antioquia; no así hacer video en Bogotá; por lo menos el video de Rodrigo Castaño. El más acostumbrado lugar común de los artistas que se valen de estos medios, es poner a regurgitar los aparaticos. Rodrigo Castaño, por supuesto, pone a regurgitar el video; como hacían en Nueva York hace rato. Y a zumbar.

Geo Ripley presta la cuota "política" al salón; ya se demoraba la previsible simbiosis de denuncia y arte tecnológico. Ripley combina piedras traídas del Vaupés (piedras antiguas, decía una señora la noche de la inaguración) con un video que denuncia la expoliación de los indígenas.



Geo Ripley. **Pijao.** 1.978. Video con ambientación.

La primera noche había indios de verdad haciendo guardia (acompañados de un misionero) al lado de la obra de Geo Ripley. Y al contrario de la conocida leyenda escolar, los indios no se conmovieron ante los espejos vecinos de María Rodríguez. Y es que no inmutan a nadie: un romanticismo decorativo y arbitrario que no se compadece con el uso que han hecho de los espejos –en diferentes planos– Lewis Carrol, Orson Welles o Alberto Sierra en un afiche para una exposición de autorretratos.

Arte de jóvenes, lo que no implica necesariamente arte joven; lo experimental no es tan sorprendente; ni lo tecnológico es tan contemporáneo; ni lo político es tan eficaz; ni lo fotográfico es tan oportuno; ni lo abstracto es tan riguroso; quizás, sería preferible reducir el número de hallazgos anuales a un máximo de cuatro; y acaso también sería demasiado.

UNA PINTORA DE 35 AÑOS

Ana Mercedes Hoyos, que hace quince años pintaba escenas de la ciudad, recuerdo la serigrafía de un bus, se fue volviendo abstracta gradualmente con el tiempo. La exposición del Museo de Arte Moderno en 1976 la sorprendió en su mejor momento y aunque todavía podían señalarse las huellas de Magritte, en sus ventanas eran más perceptibles las influencias de Albers y de los abstracto geométricos. En ese entonces sus colores eran planos y había un enorme equilibrio perceptible en sus cuadros que, a la vez, significaban la formidable amenaza del estancamiento. Pero aquéllo no ocurrió y su evolución continuó; para hablar figuradamente, Ana Mercedes Hoyos comenzó mirando desde las ventanas, siguió mirando las ventanas

abiertas, luego las cerró y, por último, se salió al balcón, pero no a pintar esos paisajes que observaba desde su ventana, sino a pintar "lo que hay entre la tela y la pared"; vieja inquietud impresionista que produce aquí unas telas, "atmósferas", de apariencia blanquísima en la que los colores son tan tenues que el espectador tiene que buscar el propicio ángulo de iluminación para percibir la transparencia azul o la leve sombra rojiza.

Todo el transcurso de Ana Mercedes Hoyos pudimos observarlo los espectadores de la exposición que tuvo en San Diego. Ante estas últimas telas que parecen listas para empezar a ser pintadas, no es difícil aceptar la teoría heredada de Manet; pintar la luz, buscar, como lo quería Mondrian, una expresión metafísica. Pero sin el conocimiento de la teoría, el espectador desprevenido (es decir, quien no ha oído o leído a la artista) se queda sin norte. Pero más inquietante —inquietud que obra tanto en favor como en contra de Ana Mercedes Hoyos— es pensar qué seguirá en el curso que hasta ahora ha recorrido la artista bogotana y que puede llegar a conferirle o no un valor coyuntural a éstos, sus últimos blancos lienzos. Por el momento, el cuento tiene el happy end que significa el premio de Salón Nacional 1978, anunciado cuando hacía pocos días se había descolgado esta exposición.

UN PINTOR DE 35 AÑOS

La notoriedad del trimestre artístico bogotano; ni Rayo, tradicionalmente tan (auto) publicitado, que inaguró en San Diego la misma noche que el Salón Nacional, fue tan destacado por la prensa. En el reportaje de El Tiempo atacaba sin piedad a Ana Mercedes Hoyos, recién coronada en el Salón Nacional y señalaba la "pobreza" de sus ideas. En el reportaje de El Espectador se revelaba ni más ni menos, que como un pintor clásico, un clásico hasta en su lenguaje: "para que haya arte se necesita un equilibrio perfecto entre la forma y la idea". Y, como corresponde, rechazaba el arte conceptual y el abstracto. Luis Caballero, pues, tiene la valentía de exhibir públicamente su anacronismo; su idea de clásico es la misma que podía tener Aristóteles y él no la oculta en un medio que ya sospecha que el clasicismo de



Luis Caballero. Sin título. 1.978. Oleo sobre lienzo. 2.00 x 1.20 mts. Foto: Oscar Monsalve.

nuestro tiempo puede haberse desplazado a los decorados de televisión o a las vallas publicitarias. Aguadamente, Caballero se ha adelantado a las réplicas: "me parece un poco rídiculo que esa llamada 'vanguardia' se haya vuelto el arte oficial, con lo cual pierde inmediatamente todo el valor de crítica, de lucha o de fiesta que hubiera podido tener" (reportaje, revista Eco. No. 201).

Con o sin razón, pero bastante seguro de tenerla. Luis Caballero es completamente consecuente entre lo que pinta y lo que dice: la exposición inagurada en Garcés y Velásquez es la apoteósis del oficio de pintar, del dominio técnico, de la sabiduría en la ejecución, en el tríptico, las 10 pinturas, las cuatro sanguinas, los doce dibujos y los dos carboncillos que estaban íntegramente vendidos la noche de la inaguración y que desde entonces han sido unánimente elogiados.

La continuidad de Caballero: su interés en el cuerpo humano, una constante en su pintura, hoy por hoy más desamparada y violenta; cuerpos de hombre jóvenes yacentes, dejando un testimonio que es más desgarramiento que erotismo. Se diría que el tema es inagotable porque en él hay demasiadas paráfrasis, repeticiones y obsesiones —la reiteración exorcisante del rito?—, pero el peligro de la retórica, la eventualidad de lo superfluo, ronda esta obra de indiscutibles logros que puede verse atrapada entre la perfección del oficio y la relamida variación alrededor de los mismos temas. Es el riesgo que Caballero está corriendo, a pesar de su enorme fuerza expresiva y el formidable oficio de joven maestro, quizá por su incómoda actitud de pintor clásico.

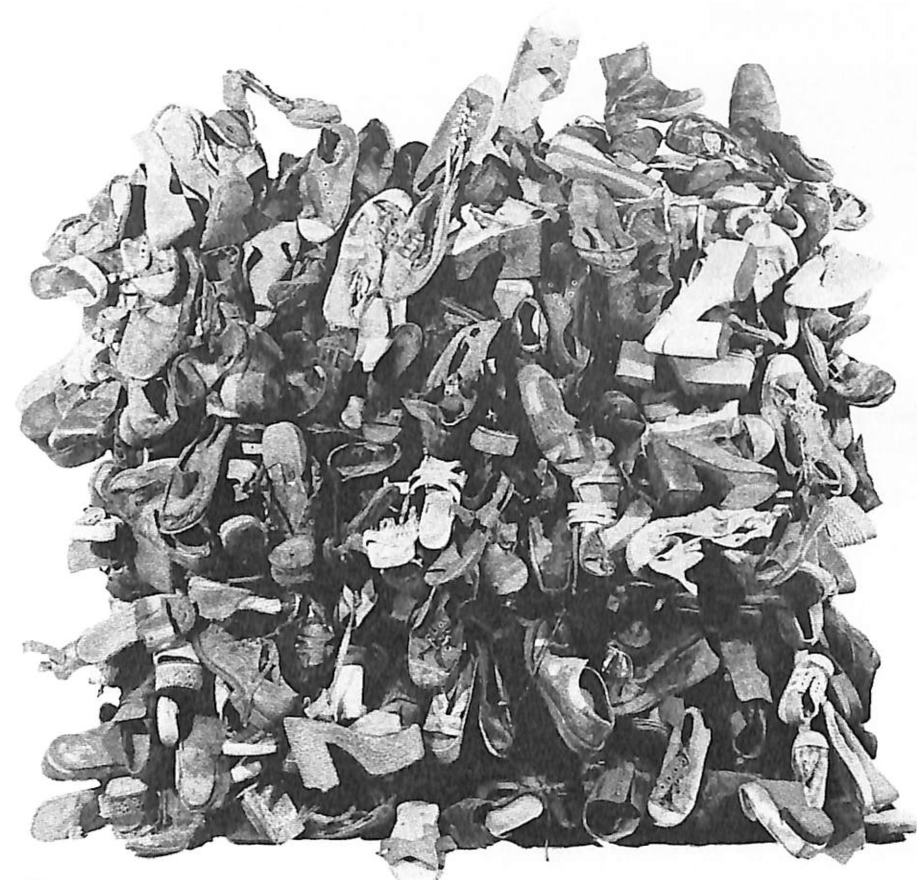
UN SALON GRIS Y UN PREMIO BLANCO

Si digo que el 27 de Salón Nacional de Artes Visuales es bueno, les estoy diciendo una mentira: y una mentira si les digo que es malo. Para adjudicarle un calificativo visual a este 27 Salón de Arte idem, se podría afirmar que es gris. Nada se sale de tono: nada es definitivamente horrendo ni nada es verdaderamente emocionante: impera la mediocridad, la grisura. Y después que no vengan a decir que el arte no refleja la realidad del país.

El mismo año que Colombia entera celebra como una efemérides patria el cincuentenario (o algo así) del maestro Alejandro Obregón, y éste declara para "Cita con Pacheco" que la pintura es un oficio de viejos argumentando los consabidos ejemplos de Picasso y Chagall y Miró; el mismo año, repito, el promedio de edad de los concurrentes al Salón es 29,9 años; casi 30. En voz baja se anota que algunos artistas conocidos no participen en el Salón; para mí, una de las pocas cualidades del Salón es que los artistas sean jóvenes (otro reflejo fiel de un país joven y de una población joven) y esto se convierte en una garantía de que no voy a tropezar otra vez con la enésima variación alrededor de la superficialidad por David Manzur: aunque no me libre de Antonio Barrera y su previsible versión de la blandura o de Mantilla Caballero, ese pastiche de Bacon y Luis Caballero sentado en IMP.

En Colombia, con la desproporción que nos caracteriza, surgen uno o dos museos por año, precisamente para guardar boteros y obregones (en Medellín surgen para guardar pedroneles: mammamía!) así las cosas, los Salones Nacionales resultan siendo para muchachos y muchachas de menos de 30. Y la muestra final, hechas

RESEÑAS



El Sindicato. **Alacena con zapatos.** 1.978. Ensamblaje. 1.60 x 1.20 x 0.50 mts. Propiedad del grupo. Foto: Oscar Monsalve.

ya las respectivas filtraciones de los Salones Regionales, resulta artesanalmente muy digna; estos jóvenes, en su mayoría debutantes, manejan con destreza sus respectivas técnicas: es pués, la clase emergente del arte; firmas nuevas para nuevos consumidores, nada verdaderamente grande o agresivo o revelador, pero todo muy bien ejecutado, con profesionalismo, para surtir las 200 exposiciones que anualmente se cuelgan solamente en Bogotá; y después que no vengan a decir que el arte no refleja la realidad del país.

Entre los 87 artistas, cuyas edades, informa el catálogo, tan solo cinco traspasan los cuarenta: dos de 41, uno de 43, uno de 47 y el más viejo, asómbrense, de 52, Luis Ernesto Parra (Bucaramanga, 1926), es un descubrimiento que el Salón de la Oficina 1.978 amplió gratamente: sus regocijante collages le confieren un poco de alegría juvenil a tanto elaborado oficio de los jóvenes estetas. Para agotar los extremos, el más jóven concurrente es Julián Eduardo Posada (Medellín, 1963), autor de unos collages que denotan talento.

En cuanto a los premios, ya se ha vuelto rutina ceremonial; estoy hablando de ritos: cada dos años el jurado de la rueda final del Salón Nacional reconoce la obra de un artista consagrado –o consagra la obra de un artista reconocido: es lo mismo– y arriega una bendición para algo nuevo. Función sacerdotal que hace dos años ungió a Santiago Cárdenas y aventuró la carta de Germán Botero. Y que este año, en su versión número 27, consagró a Ana Mercedes Hoyos y destacó la intuición de El Sindicato. Como quien dice, que si en el Salón 26 fueron un realista pop y un abstracto y en el Salón 27 una abstracta y unos conceptuales, en el 28 Salón –y al mismo ritmo– deberá ser un conceptual y una cooperativa de fotógrados. Extraños turnos.

Tal parece ser el rol del Salón: Antonio Caro declara para Alternativa que el premio de Ana Mercedes Hoyos es "el reconocimiento a su trayectoria como artista"; y Roberto Pizano: "a Ana Mercedes Hoyos se le premio su trayectoria y no su obra". En cuanto al cuadro, una de esas "Atmósferas" impresionistas a que ha llegado su pintura, se diría que es una obra enormemente intelectual y que en la trayectoria (que, al parecer, es la premiada) de la artista tiene un valor coyuntural; lo cierto es que uno ve en este cuadro y, aunque ahora el agua bendita del premio lo otorgue la sacra categoría de una reliquia, no se trata de la mejor obra de Ana Mercedes Hoyos.

Antes de verla, era óptima mi disposición hacia el otro primer premio la "Alacena con Zapatos" de El Sindicato. Pero le faltó agresividad; es demasiada tímida, demasiado desamparada, demasiado inodora, demasiado pequeña en medio del Salón; en fin, una idea excelente de la cual nos dieron una muestra, no completamente desarrollada, pero que deja el importantísimo antecedente del arte colectivo no mercantilizado.

Para seguir con el orden del acta, los jurados (olvidaba nombrarlos: Santiago Cárdenas, Aracy Amaral y Waldo Rasmussen) otorgaron "mención especial" al fotógrafo Jaime Ardila (Bucaramanga, 1942) Ardila, agudamente, le niega el cáracter de arte a la fotografía y le otorga todo su valor al momento de tomar la foto; Ardila presenta dos instantáneas de un reportaje gráfico sobre el día de las elecciones, de enorme eficacia crítica, como corresponde a una buena foto de periódico.

Luego viene las "menciones", el "especial" que el acta le adjudica a Ardila. Los cinco agraciados son Calle Jaime (Medellín, 1957), quien presenta dibujos con lápices de colores, de buena línea, alguna nostalgia picassiana e indudable talento que parece limitado por el exiguo formato; Caro Antonio I., "de la ciudad de Barranquilla" –como dice el acta para distinguir lo del conceptual bogotano; Ricardo Cross (USA, 1950), fotógrafo; Alvaro Martínez (Valledupar, 1946), témperas muy bien pintadas y Esteban Sánchez (Ibagué, 1955), unos acrílicos no tan bien pintados pero mejores.

Por lo demás, dejando a un lado las menciones que hace el jurado en su acta, se

destaca la botella de coca-cola de Adolfo Bernal (en verdad una de las obras más dignas y más inteligentes del Salón); los mapas de Alvaro Herazo, con su dosis de humor bastante más literario que el de El Sindicato; las acuarelas de Luis Alfonso Ramírez y las esculturas de John Castles y Alberto Uribe Duque.

Pero nada definitivamente memorable.

DARIO JARAMILLO AGUDELO

MEDELLIN

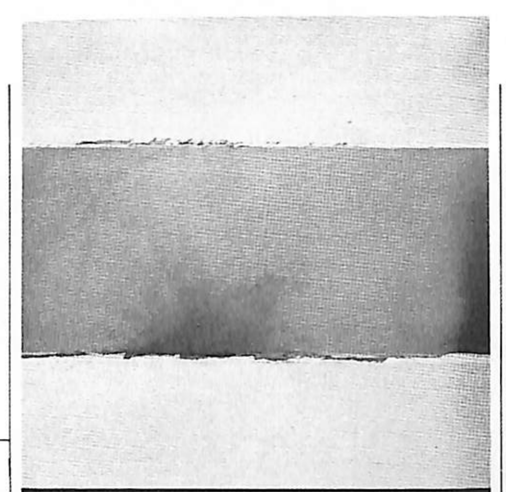
Decantar los hechos significativos en el fin de año en Medellín, exige un mínimo de esfuerzo, ante la baja calidad de las numerosas exposiciones que inundaron la ciudad. Mientras el Museo de Zea otorgaba sin clemencia de ninguna clase premios a la facilidad a la vejez e inoperancia de su noveno Salón de Arte Joven, el maestro Pedro Nel Gómez repetía, para satisfacción de la raza, su eterna barequera, corroborando así la única frase lúcida de un comentarista bogotano: "Pedro Nel Gómez es el culpable de que a los antioqueños no les guste el arte moderno". Para comprobar esa verdad y asombrarse basta mirar su nuevo mural, lamentable como todos los demás, con el que nuestro "Miguel Angel" reaparece en la nueva sede de la Cámara de Comercio, repitiendo, por enésima vez la historia de nuestra estirpe, descubriendo el átomo y bailando la danza del gallinazo.

Muchas cosas se exhibieron en galerías, bares y restaurantes, Sin ninguna importancia como fué el caso de la carpeta "Cinco serigrafías" en la Galería de la Oficina, en la que apenas admitián un comentario las obras de Argemiro Velez, Adolfo Bernal y Julián Posada.

Como hechos de importancia podríamos destacar sólo los siguientes:

LA REAPARICION DE UN PINTOR

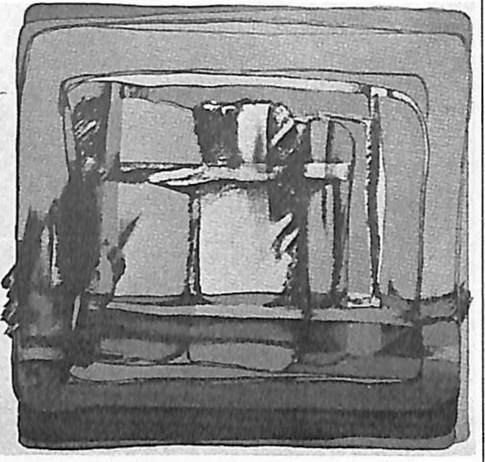
La espectativa creada por Alvaro Herrán luego de por lo menos seis años de no exhibir en el país fué plenamente justificada ante la calidad de las obras presentodas en su exposición en la Sala de Suramericana de Seguros. Todo el mundo sabe de su enorme capacidad, pero todo el mundo sospechaba también de que algo tramaba Herrán después de tantos años de silencio. Después del asombro que actualmente causan los pintores de sabanas, de enormes y delicadas neblinas que ahora impregnan los lienzos colombianos, después también de haber podido ver sin juicios prepotentes la gran calidad de la obra de Manuel Hernández, reaparece Herrán, truculento, y con toda su malicia, a confirmar que es un gran pintor y a devolver esa sensación ya perdida en la última decada: la del gran cuadro, del enorme espacio vigoroso, rojo, azul, verde, sin ninguna otra observación que la de la pintura. Asociándose con todos, pero sin ser como ninguno, retoma un problema pictórico perdido. Al final, los demás se le parecen, dejando como precario intento la mayor parte de nuestra pintura actual.



Alvaro Herrán. Afiche para su exposición en Medellín. 1978. Serigrafía. 0.50 x 0.50 mts.

NUEVAS SERIGRAFIAS DE HUGO ZAPATA

Al tiempo en la Cámara de Comercio, Hugo Zapata mostraba sus nuevas serigrafías, poeticamente tituladas "Ritos y Rituales". En esta nueva serie Zapata, ratifica que la tecnica siempre ha sido el interés primordial de sus realizaciones. Sus espacios menos orgánicos ahora, insisten en composiciones de caracter central en obras más agudas, como empaquetaduras, en las que se oprimen formas de esmerado dibujo. El color sinembargo de extremo calculo en extensión y luz, rivaliza con su fuerte trazo y realzan las obras monocromáticas de la muestra.



Hugo Zapata. **Ritos y Rituales.** 1978. Serigrafía. 0.80 x 0.80 mts. Foto: Jorge Ortíz.

CUARTO SALON DELIMA
CALI ES CALI

La Cía de corredores de Seguros Delima, acostumbra realizar en Medellín un Salón de Arte. Las tres veces anteriores, atendiendo su propio público, hacía adolescer el Salón de un enorme defecto: la falta de criterio para la selección de sus artistas, usualmente escogidos para satisfacer "el discreto encanto". En esta oportunidad con motivo de sus 25 años y ser la empresa de origen caleño, se mostró al grupo de Cali, lo que hizo que el IV Salón fuera el único con una razón clara excepción del II Salón, en el que participaron Roda, B. González, L. Caballero y por último Juán Cárdenas.

Hasta el cansancio se ha hablado de la timidez de las soluciones del grupo de Cali: escultores no hay, así lo intenten Hernándo Tejada y Hector Oviedo. Pintores tampoco los ha habido, excepción hecha de las últimas obras de Maripaz Jaramillo. Dibujantes y grabadores, los que se quiera, todos obviamente tratando de



Alberto Sierra. Afiche para el IV Salón De Lima. Litografía 0.50 x 0.70 mts.

RESEÑAS

ser tan "buenos" como Oscar Muñoz o tan hábiles como Alcántara. Los fotografos, eternamente ignorados por un medio que produce dibujantes "fotograficos", conformaban junto con Maripaz Jaramillo, (La mas seria investigadora del grupo) "la vanguardia" en el IV Salón Delima.

De especial calidad, entonces, resultaba el trabajo fotográfico de interiores de buses de Gertyan Barstelman, los espacios coloreados de Fernell Franco, la nueva serigrafía de Pedro Alcántara y un gran dibujo de Oscar Muñoz.

Se hizo así un Salón Delima por primera vez discutible que informaba sobre el trabajo de los artistas de una ciudad, con cierta coherencia como grupo y poca fisonomía personal, que para su bien o su mal se juzgaba ante otro grupo igualmente discutible como el grupo de Medellín.

LOS DIEZ METROS DE RENOIR

La exposición "Diez metros de Renoir" de Beatriz González fue sin duda una de las exposiciones mas importantes realizadas en el fín de año en Colombia. La muestra confrontaba multiples posibilidades y contradiciones en la idiosincrasia colombiana. Beatriz González presentó una enorme pintura en la que transcribía una obra de Renoir, solucionando su continuidad y mostrándola como una tela para ser vendida por metros. Recurría entonces al concepto de mercadeo de la obra de arte como tal, al prestigio de Renoir a travez de la lentitud de percepción de nuestra sociedad y a la creación real de un evento artistico complementado por la participación del público en la apreciación y discución de la obra. La obra se vendía por metros ó por centimetros, ante el asombro de un público que compra obras de arte y que veía "destruir" a pedazos el trabajo de la artista, según el poder adquisitivo del coleccionista. El extremo fué dado por RE–VISTA quién adquirió y partió la tela para dar a cada lector un centimentro cuadrado de la pintura. De manera extraña la obra fué adquirida por el público en un especial acto de complicidad inteligente con una de nuestras mas grandes artistas.

Esta muestra estuvo complementada por la obra "Cortina para L'orangerie", consistente en una enorme cortina de baño, verde transparente que daba las mas absurdas asociaciones entre el impresionismo, el agua, la luz, el mal gusto, el plástico, y la idea de la pintura que exige verse "de lejos" para gozar sus efectos. Corroborando como en el caso de los "Diez Metros de Renoir" un desafió a la concepción del arte de parte del artista sobre la del público, aún el mas refinado y consagraba la actitud y la capacidad artistica como un reto a la blandura de nuestros pintores.

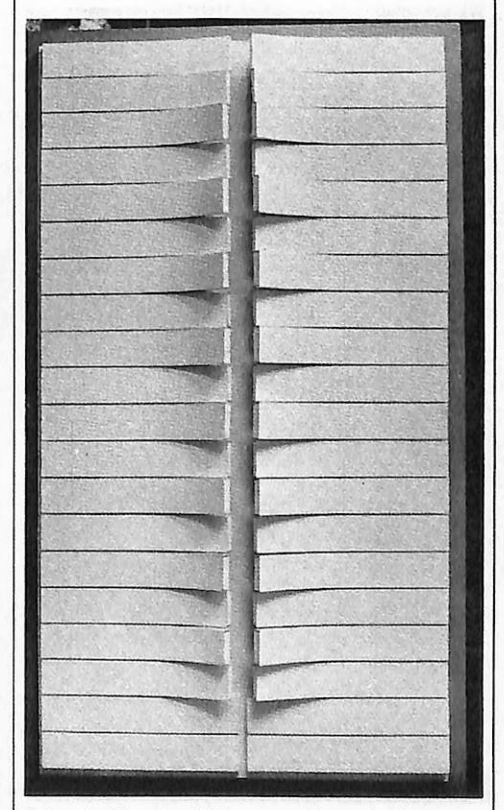
Terminaba la exposición con una carpeta titulada las Postales González, agudos estractos de nuestra información diaria en los que el humor y la inteligencia de Beatriz González están presentes.



Beatriz González fraccionando su obra **Diez metros de Renoir.** La exposición se realizó en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá y en la Galería de la Oficina de Medellín. Foto: Oscar Monsalve.

UNA GRAN OBRA PARA MEDELLIN

El nuevo Centro Fabricato – Colseguros adquirió para cumplir con la reglamentación municipal, un gran relieve del maestro Ramírez Villamizar. La obra titulada "Muro Abriéndose", que servirá de remate a una de las mas centricas calles de la ciudad, esta conformada por cuarenta vigas de igual altura en concreto visto, que se abren hacia el centro. La altura es de 24 metros x 11 de ancho.



Eduardo Ramírez Villamizar. **Muro abriéndose.** 1978. Proyecto para escultura en concreto. 24 x 11 x 1 mts. Propiedad del Centro Fabricato, Colseguros, Medellín.

CENTRO FABRICATO-COLSEGUROS

ALVARO HERRAN

JUNIO 79 DU BOSE GALLERY HOUSTON



Conavi es UPAC
UPAC es Conavi
EDIFICIO CENTRO DE PROFESIONALES. MEDELLIN. OBRA FINANCIADA POR CONAVI. La escultura es del artista John Castles, en la mina de hierro soldada. 2.80 x 1.40 x 1.40 mts.